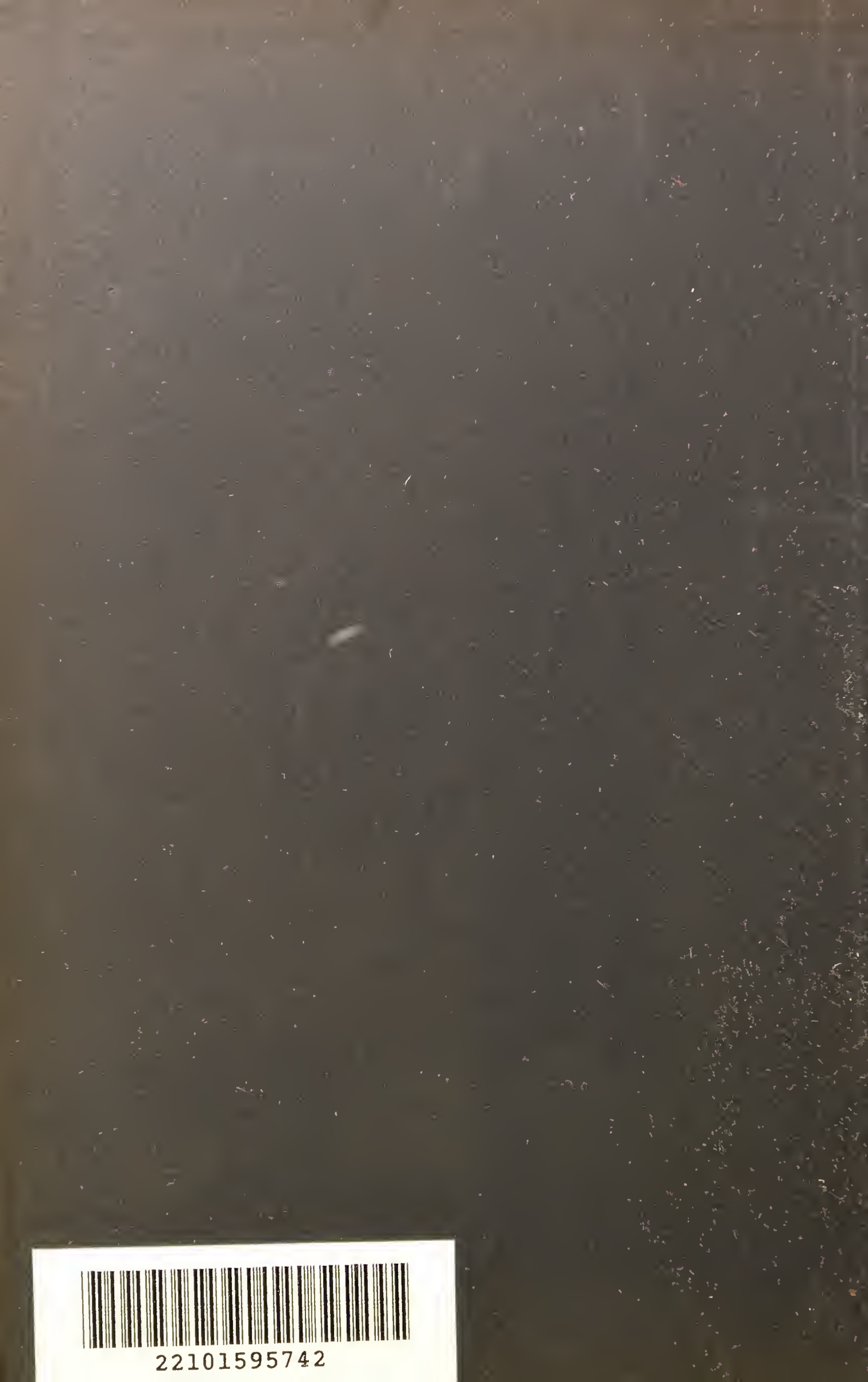
WILHELM MICHEL

DAS TEUFLISCHE UND GROTESKE IN DER KUNST

MIT 97 BILDERN

MÜNCHEN · R. PIPER & Co.


22101595742

ZHA, CZ(2)

Vom selben Verfasser erschien in unserem Verlag:

Der Zuschauer

Gedichte. Geh. M. 2.–

Wilhelm Michel

Das Teuflische und Groteske in der Kunst

Mit 97 Abbildungen

Zweite Auflage

R. Piper & Co., Verlag
München 1911

ZHM.C2(2)

WELLCOME
HISTORICAL
MEDICAL
LIBRARY

Wilhelm Doms — Aus der »Odyssee der Seele«

Verzeichnis der Abbildungen

Götzenbilder

Seite

1. Mkha=Sgro=Ma, Buddhistische Göttin 12
2. Eine Garuda, auf einem Felsen sitzend 13
3. Götzenbild der Jäger aus Anam 15
4. Vischnu von Garuda getragen 16

Groteske Einzelgestalten

5. Glockenträger 17
6. Wasserspeier am Münster zu Freiburg i. B. 18

Groteske Tiere

Doms, Vignette 1
„ Vignette 5
7. Tierfigur am Turmumgang von Notre=Dame, Paris 19
8. Jörg Syrlin d. Ä., Schnitzereien am Ulmer Chorgestühl . . . 20
9. Barlach, Liebespaar 21
10. Behmer, Das Kitzeln 24
11. „ Der Schlemmer 25

Schnurren

12. Callot, Grotesken 28
13. „ Die Glassäger 29
14. Leonardo da Vinci, Karikaturen 30
15. Daumier, Ein Abgeordneter. 31
16. Klee, Der Held mit dem Flügel 33
22. Doré, Die sonderbare Überschwemmung 40

Theater

Seite

17. Scenische Burla: Herakles vergewaltigt ein Mädchen 34
18. Katsukawa Shunsho, Schauspieler 35

Tänzer und Flieger

19. Keisai, Japanische Grotesktänzer 36
20. Callot, Aus den Tänzen 37
21. Goya, Fliegende Menschen 39

Nächtiges Grauen

23. Cruikshank, Strapes Furcht vor dem Raben 41
24. Füßli, Die Nachtmahr 42
25. Klinger, Zeichnung 43

Die parodierte Antike

26. Daumier, Pygmalion 44
27. „ Thiers als Amor 45

Der Bürger und sein Haus

28. Daumier, Bürger im Bade 46
29. Kubin, Das Zinshaus 47

Bilder zu E. A. Poe

30. Kubin, Der Doppelmord in der Rue Morgue 48
31. Ensor, Froschhüpfer 49

Der Schrei der Kreatur

32. Munch, Geschrei 50

Kranke und Krüppel, Blinde und Lahme

33. Pieter Bruegel d. Ä., Fallsüchtige Frauen 53
34. Toyokuni, Blinde auf der Brücke 54
35. Pieter Bruegel d. Ä., Die Blinden 55
36. Ensor, Les mauvais médecins 56
37. Pieter Bruegel d. Ä., Krüppel 57

Der Irrsinn

38. Holbein d. J., Illustration zum Alten Testament 58
39. Chodowiecki, Die vier wahnsinnigen Brüder 59
40. Mayrshofer, Aus dem Irrenhaus 60

Die Laster

41. Burgkmair, Die sieben Todsünden 61
42. Unbekannter Künstler, Illustration aus dem »Büchlein wider das Zutrinken« 62
43. Burgkmair, Illustration zu Petrarkas »Buch von der Arzenei« . 63
44. Hogarth, Schnapsstraße 64
45. Barlach, Russische Säuferin 65
46. „ Russische Bettlerin 66

Allzumenschliches Seite
47. Callot, Le Pisseur 68
48. Jan Both, Abseits 69
49. Kley, Elefant 70

Wollust
50. Pieter Bruegel d. Ä., Allegorie der Wollust 71
51. Goya, Du wirst ihnen nicht entrinnen! 72
52. Beardsley, Messalina 73
53. Rops, Le vice suprême 74
54. Pascin, Gewissensbisse 75

Marter
55. Lukas Cranach, Die Kreuzigung Christi 77
56. Holzschnitt aus dem »Spiegel menschlicher Behaltniß« . . . 78
57. Goya, Mitten in der Fastenzeit 79
58. Altdorfer, Rahel schlägt Sisara einen Nagel ins Gehirn . . . 80

Mord
59. Daumier, Der Mord in der Rue Transnonain 81
60. Valloton, Der Mord 82
61. van Gogh, Gefangenenhof 83
62. Hokusai, Der Geist der Kasane 84
63. „ Ein verbrennender Lampion. 85
64. „ Die lächelnde Hannya 86

Krieg
65. Kubin, Der Krieg 87
66. Romain de Hooghe, Kriegsszenen 88
67. Callot, Der Baum mit den Gehenkten 89
68. Goya, Wer weiß, warum? 90
69. „ Erschießung der Rebellen 91
70. Wiertz, Ein Großer der Erde. 93

Hexen
71. Baldung Grien, Hexensabbath 94
72. Goya, Strafgericht 95
73. Barlach, Drei Hexen 96
74. Michael Herr, Das Zauberfest auf dem Blocksberg 98/99

Teufel und Engel
75. Holzschnitt aus dem »Ritter von Thurn« 101
76. Hieronymus Bosch, Teufel. 102
77. Mayrshofer, Der Teufelsritt 103
„ Vignette 4
„ Vignette 8
78. Th. Th. Heine, Teufel 104
79. „ Engel 105

Versuchung der Heiligen

Seite

80. Lukas Cranach, Versuchung des heiligen Antonius 106
81. Martin Schongauer, Versuchung des heiligen Antonius . . . 107
82. Callot, Versuchung des heiligen Antonius. Ausschnitt . . . 108
83. „ Versuchung des heiligen Antonius 110/111

Tod

84. Hokusai, Das Skelett des ermordeten Kohada 113
85. Albrecht Dürer, Der reitende Tod 114
86. Hans Holbein d. J., Holzschnitt aus dem Totentanz 115
87. Rethel, Der Tod als Würger 116
88. Mayrshofer, Der Tod erschreckt ein dickes Weib 117
89. Munch, Sterbezimmer 120/121

Das letzte Gericht

90. Burgkmair, Die apokalyptischen Reiter 124
91. Hans Holbein d. J., Holzschnitt zur Apokalypse 125
92. P. P. Rubens, Detail aus dem Jüngsten Gericht 126
93. Pieter Bruegel d. Ä., Die Vorhölle 128

Die Auswahl und Anordnung der Abbildungen geschah durch den Verlag. Den Umschlag zeichnete Paul Neu.

Zur Geschichte des Grauens

Lustgefühle betrachtet der Mensch als das Positive.

Seine Natur sucht mit mächtigem Drange die Bejahungen, weidet ihren Lebenshunger mit Behagen am Anblick der Schönheit und genießt voll Wonne die erbaulichen Empfindungen des Machtbewußtseins. Die Menschen freuen sich der Sonne und der warmen Luft an heiteren Tagen und haben die ganze unsägliche Arbeit, die in unserer Zivilisation steckt, freudig geleistet, um relativ kleine, ja lächerlich geringe Vorteile zu erzielen.

Nicht genug an der im direkten Verkehr mit den Dingen erzielten Lust: in der Kunst, zumal der des Bildners, stellt sich die Menschheit unter wechselnden Verhüllungen tausend symbolische Reize zum Leben vor das Auge. Selbst in der bescheidensten Kunstübung steckt noch ein Stück Begeisterung für die Schöpfung. Der Künstler bestätigt den Schöpfer, auch wenn er nur einen blühenden Busch oder die leeren Gesichtszüge eines Modells nachzeichnet. Und Kunst genießen heißt, im gegenwärtigen Zusammenhange, diese Bestätigung nachgenießen und besiegeln. So wird jedes Kunstwerk zum Spiegel, der den Lebensdrang der Menschheit zurückwirft in vielfacher Reflexion: als Lust am Dinge, als Lust des Nachbildens und als Lust des Nachgenießens.

Im anscheinend schroffen Gegensatze zu dieser ewigen Lust an den Bejahungen und Lebensförderungen steht die ebenfalls uralte Erscheinung der Lust an jener weitverzweigten Gruppe von Unlustgefühlen, die den gemeinsamen Bestandteil des Grauens enthalten.

Auch die Verneinungen des Lebens haben von jeher für die Menschheit einen starken Reiz besessen. Er steht fast ebenbürtig neben der Freude an den Bejahungen, sowie in vielen Mythologien der Teufel, das verneinende Prinzip, neben Gott, dem schaffenden Prinzip, steht. Und wieder ist es die Kunst,

in der diese Lust am Negativen hervortritt, denn was den Menschen auch immer bewegt, er muß es aus sich herausstellen, er muß sich ein Bildnis oder ein Gleichnis machen von allem, was auf der Erde ist, was er im Himmel oder in der Tiefe unter der Erde fühlt.

Gehen wir raschen Schrittes an den Zeiten vorüber, um ihre künstlerischen Schätze an Negationen mit flüchtigem Blick zu mustern. Denn die Fülle ist erdrückend, und eine halbwegs vollständige Geschichte des Grauens in der Kunst wäre kaum weniger als eine Geschichte der Kunst überhaupt.

Die Heimat des Grauens ist Asien, das in allen Dingen das Dunkle geliebt und Pan am willigsten gefühlt hat. Sobald der Mensch Asiens seinen Blick über die reine Empirie hinausrichtet, sieht er den Schrecken, vor allem in seinem Gott. Der Himmel, der über seinem Leben hängt, ist drohend gewölbt und gesenkt, und jeder Stern ist eine klagende Flamme. Fast immer erscheint der asiatische Mensch seinem Gotte gegenüber ins Unrecht gesetzt und der Strafe würdig. Aus diesem Gefühl ständiger Bedrohtheit, zur Darstellung und Beschwörung metaphysischer Angstgefühle, entsteht die Götterwelt Asiens und der mit ihm kulturell verbundenen Gebiete.

Indien hat die Nischen und Altäre seiner Tempel mit den blutrünstigen Schreckensbildern der Kali und mit den hundertarmigen Shiwa-Gestalten erfüllt, die vor innerer Kraft und dämonischer Zeugungslust zu verzerrten Gebilden schwollen, ihre Göttlichkeit fast nur in ihrer Unmenschlichkeit dokumentierend. Ägypten ließ die spitzigen Sperberköpfe seiner Götter mit krummen, harten Schnäbeln auf die Häupter der Gläubigen herabdrohen. Es gab ihnen den idiotisch erbosten Blick hirnloser Raubtiere und alle Hände voll mordgieriger Beile und Geißeln. Assurs Götter sind vom selben Geschlechte: die Muskeln von Zorn geschwollen und zu Ornamenten geringelt, die Hände voll Waffen, die Tierköpfe voll Mordgedanken. Sie schwingen Fäuste, gefüllt mit Wut, und krampfen im Schreiten die Zehen in die Erde ein, Bilder toller, ungebändigter Tyrannei. Die Götter des fernen Ostens — was dem westlichen Menschen als göttliche Majestät erscheint, tritt in ihnen als dämonische Machtfülle und als nackter Schrecken hervor.

Unermüdlich wiederholt die Kunst dieser und anderer Völker solche Bilder des Grauens. Selbst die Fassaden ihrer Tempelbauten tragen Friese und Simse von schrecklichen Masken, die die Gebärde pfauchenden Ingrimms unersättlich variieren. Mischt sich in diese Darstellungen für unser Gefühl ein Bestandteil des Lächerlichen, so erfährt die Wirkung des Grauenhaften dadurch eher eine Verschärfung als eine Milderung.

In die Familie dieser göttlichen Raubtiere gehört die löwenhäuptige Mkha-Sgro-Ma des buddhistischen Polytheismus (Abb. 1), der Garuda, der als fetter, gemästeter Riesenvogel auf einem Felsen hockt (Abb. 2), und der mit der Gebärde trunkenen, jovialen Wahnwitzes daherstapfende Jägergott der Anamiten (Abb. 3). Nicht minder die blutbemalten Idole des ostindischen Archipels und die Götter aller Wüsten der Erde, die nichts als die brennende, zerstörende Glut der Sonne in ihrem Leibe zu haben scheinen.

Es ist wohl überhaupt so — diese Abschweifung sei gestattet, — daß die Sonne jedes Himmelsstriches den einheimischen Göttern das Temperament und den Grad ihrer Unterschiedenheit von den Sterblichen verleiht. Die Götter der Neger sind nichts als nackte Glut und Wut, außermenschlich in jedem Betracht; die des germanischen Nordens sind fast zu Menschen gedämpft und leben das Dasein der Sterblichen freundlich mit. Die Wüste gebiert die politische und die metaphysische Tyrannei; die milden Zonen kennen das freie Volk und den milden Gott, der in heiterer Wolke wandelt, gegen den man sich sogar nicht ohne Aussicht auf Sieg empören kann. Es ist deshalb für die Götter auch nicht unbedenklich, die Stätte ihrer Geburt zu verlassen und in fremde Länder zu ziehen. Jahwe, der Wüstengott, der noch durch Arabiens glühende Sandfelder seine Wüstennatur als Feuersäule unverletzt hindurchtrug, mußte unter der milderen Sonne des Gelobten Landes das Wort „Erbarmen“ lernen und das Wort „Geduld“. Er verlor den tierischen Geschmack am Blute und war nicht in dem großen Winde, der die Berge zerriß und die Felsen zerbrach, nicht im Erdbeben und nicht mehr in dem geliebten Feuer, sondern kam in dem Mantel eines stillen, sanften Sausens. Die Götter Assurs fuhren über das Meer und landeten, alle Hände voller Mord-

Abb. 1. Mkha=Sgro=Ma, Buddhistische Göttin.
Bronze mit Edelsteinen verziert, Indien. Paris, Musée Guimet.
Zu Seite 11.

waffen, an Griechenlands Küste. Aber die milde Sonne Attikas nahm den erstaunten göttlichen Barbaren die Beile und Geißeln, die Speerbündel und die Löwenkrallen, die Sperberhauben und die Sperbergedanken ab und lehrte sie zum ersten Male die Menschen kennen und lieben. Astaroth, die nicht zu lieben verstand, ohne Blut zu vergießen, die nie umarmte, ohne zu erwürgen, die Küsse und Dolchstöße barbarisch vermischte und kaum einen Unterschied zwischen der Lust des Zeugens und der Lust des Mordens kannte, Astaroth erlag der holdesten Verzauberung und wandelte sich in die goldene Aphrodite, die Freundin des Lächelns. Molochs Brunst mußte als Leben von Zeus' unbewölktem Himmel strahlen, und die entsetzliche Jung=

Abb. 2. Eine Garuda, im Gebirge Adun Tselon auf einem Felsen sitzend.
Nach Albert Grünwedel, Mythologie des Buddhismus. Leipzig, Brockhaus.
Zu Seite 11.

fräulichkeit der Mondgöttin Samu-Ramad, der scheußlichen Männin, die ihr Geschlecht trug wie einen Fluch und jede liebende Annäherung blutig rächte, wandelte sich zu der köstlichen kühlen Herbheit der unvermählten Artemis; auch sie der Fruchtbarkeit entzogen, aber doch einmal den schönen Endymion mit kühlen, mondlichen Mädchenwünschen umschmeichelnd; auch sie den Angriff auf ihre Jungfräulichkeit bestrafend, aber nur durch tragikomischen Hörnerschmuck, wie sie ihn dem vorwitzigen Aktäon auf das Haupt setzte.

Doch genug von diesen Götterschicksalen, in denen sich die wachsende Menschlichkeit und Menschenwürde treuer widerspiegelt als im treuesten historischen Berichte.

Ihre dunklen Götter hatten auch die Griechen, neben denen der Unterwelt besonders den Dionysos, in welchem sie den ganzen panischen Gehalt versammelten, den sie dem übrigen Olymp glücklich entzogen hatten. Er ist das bis zur Selbstvernichtung gesteigerte und entflammte Leben, er ist das rauschhafte Grauen, der Feind der Gestalt, der Zerstörer der Form. Sein Leben zeigt sich in wilden, grausamen Märchen, die am Anfange der griechischen Kultur stehen, in finsteren, orgiastischen Mysterien, die seinen Kult begleiten und in denen der Mensch dem panischen Schrecken eine rhythmische, festliche Gestalt zu geben suchte.

Neben dem vergötterten Schrecken hat der spätere Orient mit Griechenland und Rom eine an Gestalten überreiche Dämonologie erzeugt, die sich in hundert Kulten und Philosophien üppig entwickelte und ihre Schatten bis tief in das Mittelalter warf.

Ob wir ein Recht haben, das Mittelalter als von „quälendem Pandämonismus“ besessen anzusehen, wie wir es gewohnt sind, das läßt sich heute kaum mehr feststellen. Ist es doch fast unmöglich, daß ein Zeitalter dem anderen einen erlebnismäßigen Begriff davon gebe, wie es sich selber gefühlt und empfunden hat. Soviel ist sicher, daß die Dämonenwelt des Mittelalters in ganz befremdlicher Weise in die Gebiete des Menschenlebens überschwoll, Finsternisse mit sich führend, die den hellen Tag fast in Dämmerung verwandelten. Die Hexe (Abb. 71) schlich vor Tau und Tag hinaus, um giftige Beeren

Abb. 3. Götzenbild der Jäger aus Anam.
St. Petersburg, Ethnograph. Museum der Akademie der Wissenschaften.
Zu Seite 11.

Abb. 4. Vischnu von Garuda getragen.
Bemalte Holzstatue aus Java. Paris, Musée Guimet.

und widriges Gewürm für ihre Tränke zu sammeln, Vampire, wie sie unter den Modernen noch Klinger gestaltet hat (Abb. 25), sogen das Blut der Schlafenden, Werwölfe, bei Tage Menschen, stillten des Nachts einen scheußlichen Hunger nach dem Glücke des Mordens. Jeder Ort hatte seinen Spuk und seine Elementargeister, finstere Kobolde irrten und wirrten das redliche Mühen der Menschen in jedem Augenblick. Das Grab gab seine Toten wieder her und die Hölle sandte Legionen von Teufeln in die Welt. Endemische Besessenheiten schwärmten durch die Länder, die Geißler, die Veitstänzer (Abb. 32) und

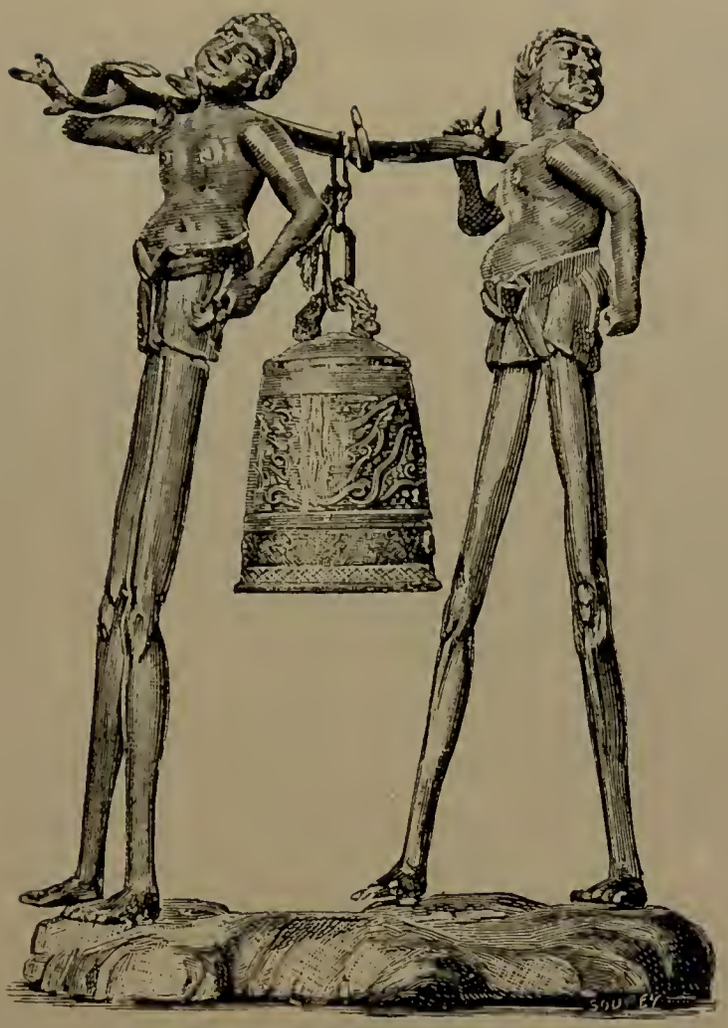


Abb. 5. Glockenträger.
Japanische Holzskulptur, XVII. Jahrhundert. Paris, Musée Guimet.

alle Arten von Gottbesessenen, die nicht selten bluttriefenden Mord im Gefolge hatten.

All das spiegelte die Kunst getreulich wider. Kobolde, Teufel, Fabeltiere und steingewordene Zoten spien das Wasser von den Dächern ragender Dome (Abb. 6), und in den Gemälden erschien fast ebenso häufig wie der Himmel die Hölle mit ihren Heerscharen. Viele Maler haben ihr Leben lang nichts als die Diablerie gepflegt, und allein die zahllosen „Versuchungen des heiligen Antonius" (Abb. 80, 81, 82, 83) verhalfen dem ganzen wehrhaften Aufgebot der Unterwelt zur Realisierung. Selbst wo nicht dämonische Gegenstände als Motiv dienten, erscheint in der technischen Behandlung häufig Druck und Verzerrung, die uns heute, wenn wir ganz naiv urteilen wollen, als Ausflüsse tiefer geistiger Knechtung oder metaphysischer Bedrücktheit erscheinen.

Abb. 6. Wasserspeier am Münster zu Freiburg i. B.
Zu Seite 17.

Wir stehen dieser ganzen Welt mit lebhaften Distanzgefühlen gegenüber, das läßt sich nicht leugnen. Aber müssen wir in so ferne Länder und Zeiten gehen, um die Lust am Grauen zu verstehen oder zu erklären?

Es ist wahr: die Öffentlichkeit unseres Lebens weiß nichts mehr von der Lust am Grauen, die sich vorzeiten endemisch und sogar mit festlichem Gepränge hervorwagte. Die Elementargeister Europas sind dezimiert, die Toten schlafen in ihren Särgen. Unsere Götter sind sanft, und die wenigen Symbole des Religiösen, die noch allgemein verstanden werden, haben keinen erschreckenden, kaum noch einen erschütternden Inhalt.

Dagegen liegen in der Literatur und der Kunst des letzten Jahrhunderts zahlreiche Dokumente für einen hochentwickelten neuen Geschmack an den Reizen des ewig Negativen vor, welches in sich schließt Lästerung und Teufelei, die Finsternis des Verbrechens, die Magie der Nacht, die herzzermalmende Angst, den Schrecken des Pan in seinen hundert Gestalten, das lautlose Entsetzen, das dem Tode entstammt, das Grauen der

Abb. 7. Tierfigur am Turmumgang von Notre-Dame, Paris.
Aus dem 13. Jahrhundert.

Abb. 8. Jörg Syrlin d. Ä., Schnitzerei am Ulmer Chorgestühl. 1468.
Zu Seite 80.

Maske, den Automatenschrecken und die zarten Gefühle der Fremdheit, die das Weltbild langsam und teuflisch verfälschen und verwelschen, daß eine letzte Trauer über den Menschen kommt. Die Fremdgefühle, die zart sind wie Liebkosungen, die das Gehirn ganz kühl lassen und keine Gestalten gebären; die die Erscheinung des Baumes, des Zimmers, der Menschen und Dinge in nichts verändern, nur ihnen langsam den gewohnten Inhalt abschmeicheln, daß sie wohl das Auge, aber nicht mehr das Herz erkennt. Wie reizend sind sie oft mit Lust gemischt, wie schalkhaft klingt oft ein Lachen in ihnen mit, aber wie arm und tot können sie den Menschen vor die Welt hinstellen, ohne ihm selbst das erquickende Pathos lauter Verzweiflung zu gönnen. Wie Lenaus „Trauriger Mönch" winken sie aus jedem Strauche und vollbringen mit wenigen sanften

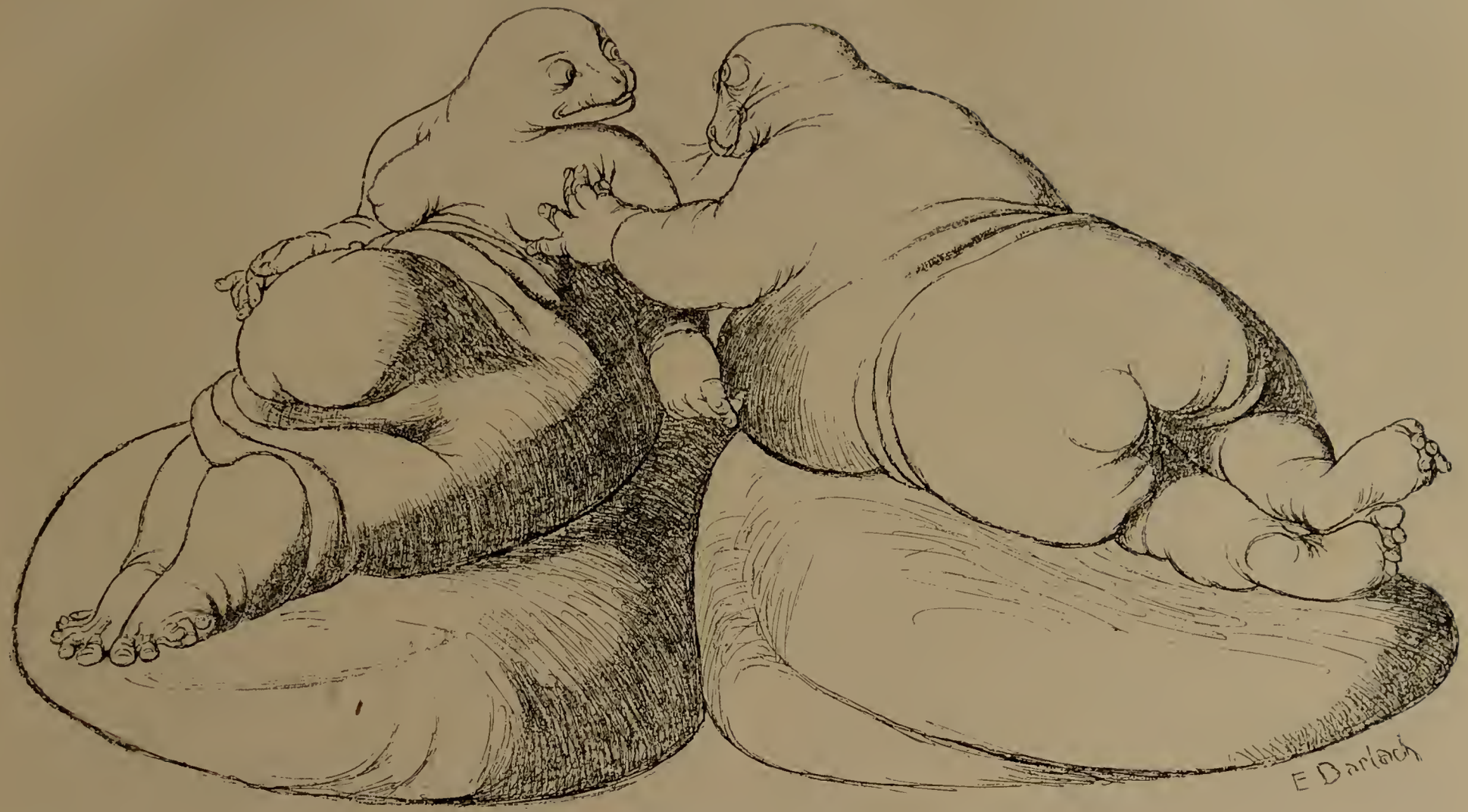


Abb. 9. Ernst Barlach, Liebespaar. Zeichnung.

Zu Seite 80.

Gesten eine vollkommene Entwertung der Welt. Sie zerstören von innen her die Verbindung des Menschen mit dem Leben, sie vernichten das Innigste, das es für den Menschen gibt, nämlich das heimliche Verwandtschaftsgefühl mit den Dingen, das süße, herzliche Du-Sagen zu dem, das lebt. Sie sind die weiteste, die allumfassende Form des Negativen. Denn sie grenzen so hart an das Positive des Erstaunens, des Bewunderns, sogar des Entzückens und der Begeisterung, daß sie die Seele oft unmerklich vom einen zum andern, vom Himmel zur Hölle wiegen. Sie sind schließlich der fruchtbare Boden, auf dem die Drachensaat all der anderen, gewappneten Greuel gedeiht. Sie sind die Luft, welche die frevelhaft vom Grabe Wiederkehrenden mit Wonne atmen, durch die Pan, der Fürst der Schrecken, mit trunken geblähten Nüstern daherfährt.

Man begegnet ihnen in jeder Zeile unseres E. Th. A. Hoffmann, wo sie die wütende Ironie und die katzbuckelnde Verzweiflung geleiten, das scharlachene Entsetzen nächtlicher Bluttat, den Automatenschrecken und den Schrecken jener Maske, die weiß und geschmeidig wie eine Haut das Gesicht des unglücklichen Weibes unbeweglich deckt, während dem schwarz geöffneten Munde — man beachte den Ingrimm der Gegensätze und die fanatische Wut der Farben — »schneidende Töne des höchsten Jammers entquellen.«

Von Fremdgefühlen lebt schon vor Hoffmann die ganze frühe Romantik. Ohne geradezu Kunst zu werden, haben sie das Leben unseres Hölderlin zerstört. Sie sind es, die Arnims Novellen den delikaten, von Geheimnis sanft gewürzten Geschmack verleihen; ich nenne »Die Verkleidungen des Hofmeisters« und den »Tollen Invaliden« — feine, stolze, von Fremdheit und Trauer kühl umwitterte Gebilde, die deshalb bis auf den heutigen Tag eine seltsame Art öffentlicher Unbekanntheit genießen. Clemens Brentano hat aus der Angstflut, die den »betrübten, bitteren Bronnen« seiner Seele füllte, wundersame Worte hervorgeholt und hat gegen die tödliche Fremdheit, die ihn ständig bedrohte, mit hundert Waffen des Gelächters gekämpft. Auch Tieck beschwor gelegentlich den Schrecken, freilich mit ungelenker Hand und ohne innerliches Miterzittern, und Eichendorff malte das Grauen der Nacht und der Sünde mit tiefen, schönen

Farben, ohne allerdings mehr geben zu können als prunkvolle Szenerien und Kulissen. Aber Chamissos »Peter Schlemihl« ist wieder voll des wunderbaren Lebens der Fremdgefühle und enthält feste, schön gezeichnete Bilder des Grauens, in deren Linien mehr als eine durchlebte Verzweiflung begraben ist. Sehr entschlossen ist Lenau dann in die Tiefe und in das Dunkel gegangen. Er hat von einem Grenzgebiete der Menschheit, von dem er meist nur mit ungefügem Stammeln zu erzählen vermochte, Bilder mitgebracht, deren Anblick selbst ein festes Herz erbeben macht, seinen eben erwähnten »Traurigen Mönch« und jenes Bild aus dem Nachtstück »Die Marionetten«:

Der Vorhang fiel, doch wollte nicht behagen
Der Becher, den Robertos Knechte reichten,
Bis wieder ward der Vorhang aufgeschlagen.
Bei einer Dämmerlampe trübem Leuchten
Begannen ihren Tanz die Marionetten,
Doch schrecklich, daß die Gäste dran erbleichten;
Denn plötzlich schauten sie, geschleift an Ketten,
Verhöhnt von Roberts tragischem Sermon,
Mit plumpem Tritt Antonios Leiche treten . . .

Ein Schulbeispiel für das nackte Grauen ohne jede Milderung durch einen Einschlag des Erhebenden oder des Lächerlichen, das sich so gerne mit dem Entsetzen verbindet. Es ist seltsam: man kann nicht sagen, daß dieses Bild künstlerisch gestaltet sei, und doch liegt in dem dumpfen Ineinanderraunen der Terzinenreime, in dem beklommenen, steifen Gange der Verse ein Stimmungselement, das die Wirkung dieses lichtlosen Grauens stark unterstützt.

Ein Blick nach Frankreich hinüber zeigt, daß dort der Schrecken in der Kunst keine geringere Rolle gespielt hat. Wenn man die Namen Balzac, Gautier, Hugo nennt, steigen im Geiste Milieus voll prachtvoller gärender Finsternis auf, grandiose Szenerien des Grauens, unermessene Abgründe leiblicher und seelischer Qualen. Die wunderbarsten Farben aber hat Barbey d'Aurévilly gefunden, der Dichter der »Diaboliques«. Er gehört mit zu den Vätern jener höchsten Lust am Grauen, des Satanismus. Mit ihm beginnen die Rätsel der modernen Seele.

Abb. 10. Marcus Behmer, Das Kitzeln.
Aus der »Insel«. Insel-Verlag, Leipzig.
Zu Seite 80.

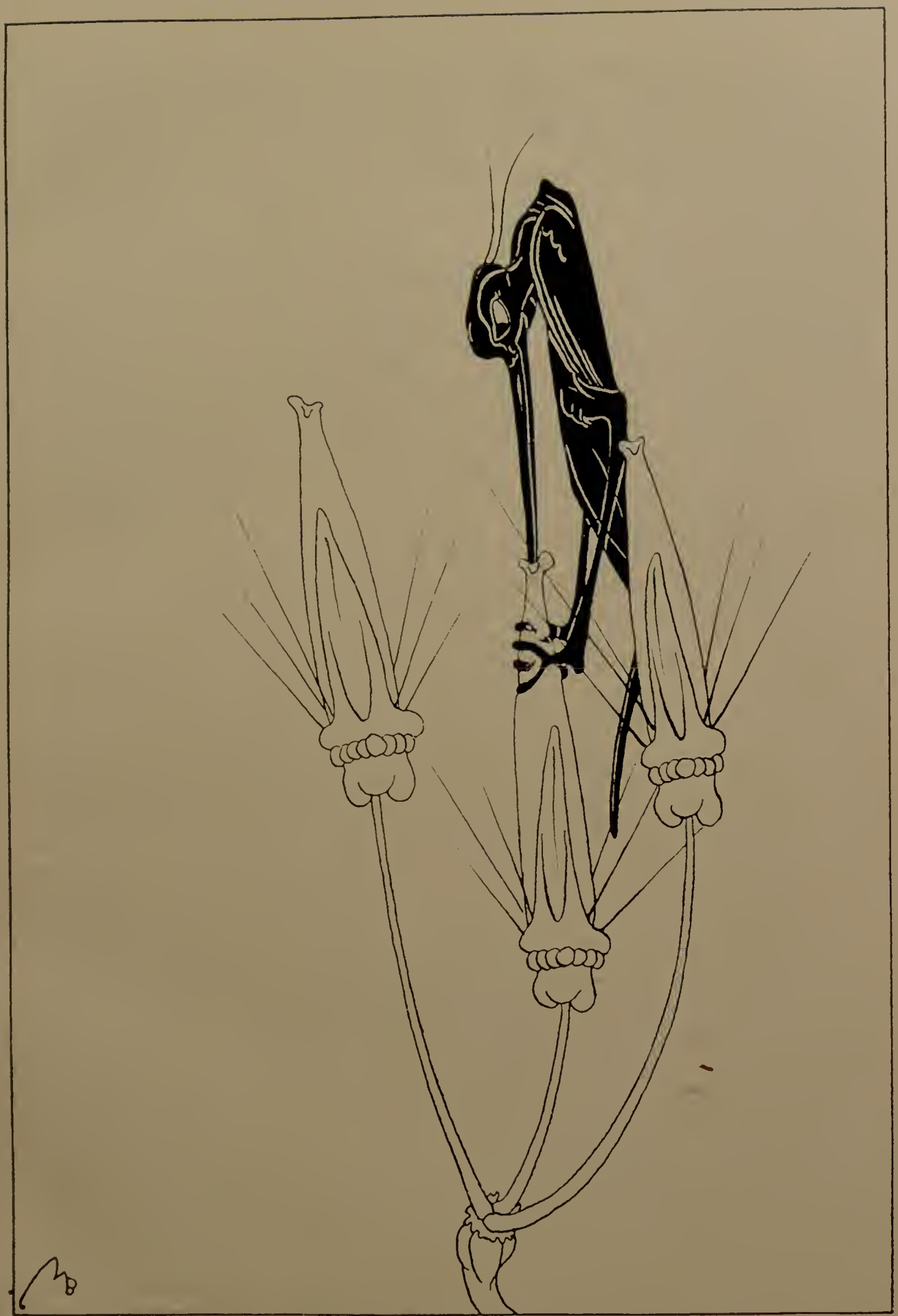


Abb. 11. Marcus Behmer, Der Schlemmer.
Aus der »Insel«. Insel-Verlag, Leipzig.

Noch Hoffmann, noch sein großer Schüler E. A. Poë, der berühmteste Dichter des Schreckens, stehen auf dem Standpunkte, daß das Grauenerregende letzten Grundes das Regelwidrige, das zu Fliehende sei. Zwar umschleichen ihre Seelen das Dunkle und Negative mit ausgesprochener Lust, die fast Lüsternheit zu nennen. Aber sie vergessen nicht, daß sich die Idee der Welt für den Menschen am reinsten in den positiven Gefühlen der Liebe, der Freude, des Behagens ausdrückt. Mythologisch gesprochen: Sie sehen in Satan, dem Fürsten der Verneinungen, wohl den Mächtigen und den Schönen, aber durchaus auch den Gefallenen, den Empörer gegen den eigentlichen Weltgedanken.

Im Satanismus, wie ihn Barbey und später Huysmans entwickelt haben, geschieht das für den gemeinen Verstand schier Unfaßbare, daß die Verneinungen als Bejahungen erscheinen und Satan an die Stelle Gottes tritt.

Drückt man den Inhalt des Satanismus so aus, wie eben geschehen, und führt man den arglosen Leser gar noch vor Baudelaires Litanei an Satan, die den Herrn der Finsternis mit göttlichen Ehren bedenkt und den Refrain »O Satan, prends pitié de ma longue misère!« psalmodierend wiederholt, — dann könnte, was diese Männer in ihrem Leiden gefühlt und gedacht, als unvermischter Wahnwitz gelten. Aber sind auch die Wege des menschlichen Geistes oftmals dunkel, es sollte ein Ehrentitel der Menschheit sein, den ins Dunkel gegangenen Brüdern wenigstens mit der Teilnahme des Verstehens nachzufolgen.

Jeder Mensch geht darauf aus, dem ungeheuren Geschehen der Welt, das sich ständig vor seinen Augen vollzieht, irgendwie geistig adäquat zu werden. Man ist Bürger der Welt nicht schon durch die bloße Existenz. Die Welt will vom Menschen nicht bloß gesehen oder auf dem Wege philosophischer Spekulation begriffen, sondern sie will gefühlt und gewissermaßen von jedem so innig empfunden werden, als sei er ihr Schöpfer.

Dieses Weltgefühl zu gewinnen, stellt die vornehmste metaphysische Angelegenheit des Menschen dar. Es treibt ihn dazu ein innerer Drang, stark und elementar wie das Bedürfnis nach Nahrung, ein Trieb, der mit den Grundzügen des menschlichen Wesens auf das innigste zusammenhängt. Alle Götter, alle Religionen und alle sittlichen Gesetze, zu deren Anerkennung

sich der Mensch seit je entschloß, bedeuten Symbole seines Weltgefühls. Dieses ist immer dasselbe, ein sich verwandt Fühlen mit den Kräften, die das All bewegen, aber seine Symbole und seine Zeichen wechseln von Mensch zu Mensch, von Zeit zu Zeit.

Viele Jahrhunderte haben das Symbol ihres Weltgefühls in Gott, dem Horte aller Lebensbejahung, gefunden. Er samt dem ganzen schön geordneten Kosmos der sittlichen und ästhetischen Werte, der sich an ihn schließt, war der dunkle Empfänger ihrer kosmischen Affinitätsgefühle, der Partner ihrer wollüstigen Versöhnungen, der wunderbare Widerhall ihrer suchenden Stimmen. Sie empfanden die Welt, wenn sie ihn empfanden.

Nun scheint es, als ob Gott seine Gezeiten hätte wie das Meer, indem er bald mild und reich in das Land der Menschen hereinschwillt, bald sich scheu von ihm in seine unbegriffene Einsamkeit zurückzieht. Eine solche Zeit der Ebbe Gottes fanden die Männer vor, von denen ich spreche.

Sie fanden eine Epoche vor, in der die Ideale des Positiven einer seltsamen Entwertung anheim gefallen waren. Gott und das Positive befanden sich damals in einem gewissen Gegensatze zur Welt, und dieser Gegensatz ist von der Kunst und dem Denken jener Zeit sehr deutlich empfunden worden. Im ganzen Naturalismus spielen die Ideale des Positiven keine Rolle oder nur die von Lebenshemmungen, weshalb denn auch Nietzsche als Beauftragter der Zeit mit einem wohlgerüsteten Heere funkelnder Argumente gegen sie ausgesandt wurde. Es scheint, daß es damals über Menschenkraft ging, Gott und die Welt in einem Gedanken zu denken. Vielleicht daß die Maschinen und die Wissenschaften das neue empirische Material schneller häuften als Gott in dasselbe eindringen konnte. Wahr ist jedenfalls, daß, wer die Welt stark in sich empfinden wollte, mußte auf Gott und die Ideale vom Überindividuellen Verzicht leisten.

»Weh', daß man Gott nur baut aus Welt, die man zerbricht!« lautete die Klage.

So kam Satan zur Herrschaft. Im Negativen war damals die Welt, es ist nicht anders: in der Sünde die Kraft, im Verbrechen die Lust, in der Pflichtlosigkeit das Leben, in der Blas-

Abb. 12. Jacques Callot, Grotesken. Federzeichnung.
Nach Hermann Nasse, J. Callot. Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Abb. 13. Jacques Callot, Die Glassäger. Zeichnung in Rötel und Blei.
Nach Hermann Nasse, J. Callot. Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

phemie die Freiheit, in der Lüge die Schönheit. Das Negative bejahen, hieß die Welt bejahen. War nicht Satan nach gnostischem Glauben schon der Weltschöpfer? Heißt er nicht selbst in unseren Mythen der Fürst dieser Welt? Die Macht war bei Satan. Nur die entschlossene Verneinung konnte die Fülle des Lebens erschließen.

Während vordem (und heute wieder) die Sucher nach dem Weltgefühl der Verneinung und dem Satan kaum begegneten, stellte er sich damals jedem, selbst untergeordneten Geistern, in den Weg. Und da die Künstler auf das Fühlen der Welt am bittersten angewiesen sind, und außerdem von jeher die psychischen Notwendigkeiten ihrer Zeit in ihrem ganzen Tun am genauesten ausprägen, konnte es nicht fehlen, daß einige von ihnen Satan nicht nur mit Betroffenheit begrüßten, sondern ihm jauchzend zufielen, selig über den Besitz an Welt, den sie auf diese Weise gewannen.

Sie wurden Freunde des Grauens, weil das Grauen aus der Tiefe der Welt kommt. Sie liebten das Entsetzen, weil es nach der Fülle des Alls schmeckte. Sie liebten den panischen Schrecken, weil er das Individuum mit furchtbarem Griffe an-

Abb 14. Leonardo da Vinci, Karikaturen.

gliederte und es die trotz allem seligen Gefühle der Gebundenheit, der Unterjochung und der Zugehörigkeit zur Welt kosten ließ. Sie liebten Satan, weil sie nur in ihm die Welt empfinden konnten.

So stellt sich mir die Entstehung des Satanismus dar.

Ich sehe in ihm eine Spielart moderner Religiosität, jedenfalls eine Äußerungsform starken metaphysischen Strebens. Und warum nicht Religiosität? »Religion« leiten alte Etymologen ab von religare, »wieder anknüpfen«. Anknüpfen, Zusammenhänge aufsuchen, Zusammenhänge des einzelnen mit dem All und den Kräften, die es durchherrschen — ist der Satanismus mit seinem lebhaften, wenn auch von infernalischen Gluten bestrahlten Weltgefühl also nicht auch Religiosität? Sicherlich. Die Entwickelung nicht weniger Männer, die dem Negativen einst stark verfallen gewesen, tut überdies dar, daß von der Verehrung Satans zur jubelnden Anerkennung Gottes und des Positiven kein großer Schritt ist. Denn immerhin ist Satan aus Göttergeschlecht.

Abb. 15. Honoré Daumier, Ein Abgeordneter. Terrakotta.

Es ist Mythologie, was ich hier vorgetragen habe. Man kann dasselbe auch in anderer Ausdrucksweise sagen. Man kann vielleicht sogar in Zahlen über Export und Import, über Grundwasserstand und Ernteausfälle, über Kammermajoritäten und Arbeiterbewegungen erzählen, wie Gott erbleichend zurückwich und Satan zur Herrschaft kam. Das Wesen der Welt ist eben einig in allen Dingen, und der mythologische Ausdruck hat den Vorzug, bildlich zu sein und die künstlerische Vieldeutigkeit des Bildes zu besitzen. Reine Begriffe und empirische Daten sind aufeinander eifersüchtig und weichen sich nur ungern aus. Mythologie hat für sich die Selbstherrlichkeit des Märchens und enthält doch das Wirkliche des Lebens.

In gewissem Sinne hat am Satanismus, zu dessen Vertretern auch Arthur Rimbaud (»Illuminations«) und St. Przybyszewski gehören, die ganze moderne Welt teilgenommen. Die Welt, soweit sie eben rüstig im Strome der Zeiten trieb, soweit sie die seelische Verfassung des Augenblickes wirklich ausdrückte, und soweit natürlich der einzelne nicht durch er-

langte Lebensreife oder die mechanisch wirkende Schranke des Dogmas von der Verneinung zurückgehalten wurde.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts findet jedenfalls ein starkes Anschwellen der Literatur und der Kunst des Schreckens statt. Villiers de l'Isle-Adam schrieb seine »Grausamen Geschichten«, die freilich heute nur noch historischen Wert haben. Dafür aber ist sein phantastischer Roman „Edisons Weib der Zukunft" eine Meisterleistung. Er enthält in seiner wahrhaft diabolisch argumentierten Lobpreisung des Automatischen vielleicht den tiefsten und schönsten Ausdruck moderner Verzweiflung am Leben. Tolstoi, Dostojewski, Gogol und Zola gehören wenigstens mit einigen ihrer Werke in diesen Zusammenhang, Kipling mit seinem Romane »Erloschenes Licht«, Mirbeau mit dem von den fürchterlichsten Instinkten der Grausamkeit inspirierten Buche »Der Garten der Qualen«, Maupassant mit einer ganzen Reihe von Novellen, die Angstgefühle mit verhängnisvoller Eindringlichkeit schildern. Unter den Jüngeren ist Wells bedeutend, der so ziemlich alle Möglichkeiten des Grotesken und Utopistischen erschöpft hat. Von den Russen hat besonders das starke Talent Leonid Andrejews dem Grauen geopfert (»Das rote Lachen«, »Die sieben Gehenkten«), von den Skandinaviern Strindberg (»Tschandala«, »Nach Damaskus«, »Vor höherer Instanz«), von den neueren Deutschen Gustav Meyrink, Karl H. Strobl, Hermann Eßwein, H. H. Ewers, auch Paul Scheerbart mit seinen metaphysisch angehauchten Kalauern und Chr. Morgenstern mit seinen gereimten Exzentriknummern. Außerdem Dutzende von anderen Autoren, die sich nur gelegentlich auf das Gebiet des Grauenhaften, des Grotesken oder Seltsamen begeben haben.

Noch bedeutender gestaltet sich vielleicht die Ausbeute auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Fast alle namhaften Zeichner der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind einmal wenigstens der Versuchung erlegen, die starken Stoffe zu behandeln, die hier in Rede stehen. Nichts ist natürlicher, da doch jeder einmal von Pans Maskenscherzen eine Kränkung oder eine Ergötzung erfahren hat und da gerade ein phantastischer Vorwurf Gelegenheit zur Entfaltung aller Laune und alles Könnens bietet.

Noch heute wetteifern die Künstler mit den Dichtern in

Abb. 16. Paul Klee, Der Held mit dem Flügel. Radierung.
»Von der Natur mit einem Flügel besonders bedacht, hat er sich daraus die Idee gebildet, zum Fliegen bestimmt zu sein, woran er zugrunde geht.«

Abb. 17. Herakles vergewaltigt ein opferndes Mädchen. Dabei das kupplerische Ehepaar. Szenische Burla auf einem apulischen Phlyakenkrater. Berlin.

der Darstellung befremdlicher Dinge und Empfindungen, alle Grade des Grauens von der dämonischen Erschütterung bis zur Blasphemie und der Zote durchlaufend, manchmal zweifellos Gebiete betretend, auf die ihnen nur schwer zu folgen ist. Es ist freilich wahr, daß echte Verzweiflung an der Welt, wie sie zumal junge Menschen durchleben müssen, alle Werte, auch die untergeordneten der Sitte und der Schicklichkeit, ins Wanken zu bringen vermag. Aber erfahrungsgemäß werden Sitte und Schicklichkeit gerade von solchen Künstlern gerne verletzt, die das furchtbare Erlebnis einer allgemeinen Entwertung der Welt nie am eigenen Leibe erfahren haben. Ich halte auch die Beschwörung des Ekels, die blasphemische Groteske und die erotische Diablerie für erlaubt, wenn sie mit Notwendigkeit aus dem Menschen hervorbrechen und unter weltanschaulichen Ausblicken stehen. Aber im allgemeinen, denke ich, wird der wirklich unter Pans drohendem Auge Stehende es verschmähen,

Abb. 18. Katsukawa Shunsho, Schauspieler.
Farbholzschnitt.

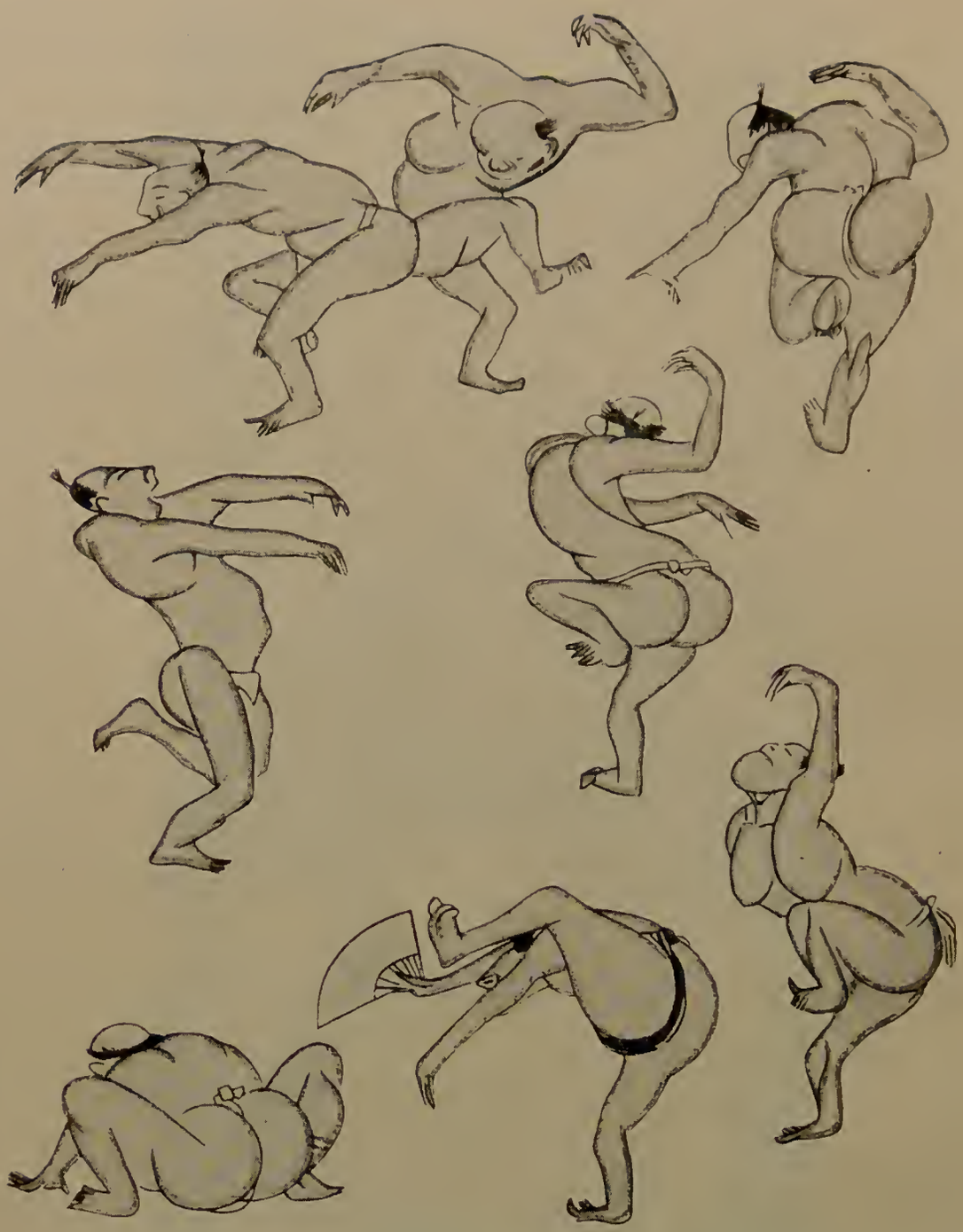


Abb. 19. Keisai, Japanische Grotesktänzer. Holzschnitt.
Zu Seite 101.

mit so rein empirischen Dingen, wie es der Anstand und der Schutzmann sind, feindlich zusammenzugeraten. Hat er daran noch Interesse, so steht zu vermuten, daß ihn nicht panische, sondern eben — empirische Antriebe leiten. —

Auf die Gründe, die die heutige Welt zu einer so reichen Entfaltung der Phänomenologie des Schreckens veranlaßt haben, wird in den folgenden Ausführungen noch manches Licht fallen.

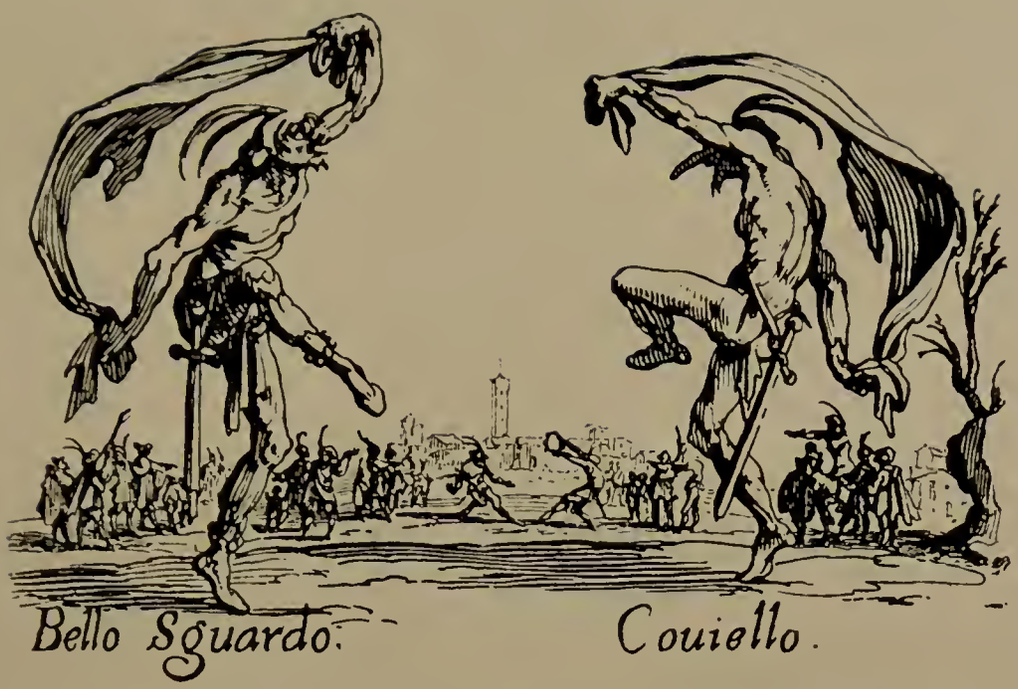


Abb. 20. Jacques Callot, Aus den »Tänzen«. Kupferstich.

Die Lust am Grauen

Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil.
Faust.

Daß die Lust am Grauen Angelegenheit der Weltanschauung, des Weltgefühles sein kann, ist in dem Abschnitte über den Satanismus kurz dargetan worden.

Daneben spielen bei der Lust am Grauen eine wesentliche Rolle die Instinkte der Wildheit und Grausamkeit, die in jedem Menschen liegen. Ein gezeichneter oder gemalter Mord (Abb. 59, 60) — ob er nicht auf seiten des Künstlers ein kleines Teilchen vom »Glücke des Messers« enthält! Sicherlich, und ebenso auf seiten des Beschauers, der die Darstellung mit schauriger Wonne genießt, trotz aller Distanzgefühle.

Ferner kommt in Betracht, daß der Künstler im Grauenhaften Dokumente eigenen Erlebens gibt, Kränkungen, die er von seiten Pans erfahren, festhält oder seine Kritik des Lebens bietet. In diesen Fällen ist das Grauenhafte nichts als Ausdruck des Lebens und die Lust daran nicht anders geartet als die Lust am Nachbilden und Nachgenießen überhaupt.

In dritter Linie — doch da muß ich weiter ausholen.

Das deutsche Märchen erzählt von dem tumben Knaben,

der auszieht, um das Gruseln zu lernen. »Ach, wenn es mir doch gruselte!« Warum verlangt ihn so sehr danach? Aus Neugierde. Er hat vom Gruseln so viel gehört, daß es ihn unbändig reizt, dieses wichtige und vielberedete Gefühl kennen zu lernen. Die Gespenster, mit denen er kegelt, und all das Geheul und Gestöhne im verwunschenen Schlosse erschließen es ihm nicht, wohl aber die scherzhafte Gattin mit ihrem Eimer voll kaltem Wasser und zappelnden Gründlingen. Und damit schlägt das Märchen dem Gruseln selbst das neckischste Schnippchen.

Ob aber nicht jeder junge Mensch in etwas diesem Naturburschen gleicht? So viel ist sicher, daß die erste echte Empfindung des Grauens, die der Mensch erfährt, mit Lust betont ist. Er hat ja seine Grenzen und die Grenzen des Menschlichen noch nirgends gefühlt, und es ist unbehaglich, so ohne Konturen in einer ringsum wohlkonturierten Umgebung zu stehen. Das erste Grauen bringt dem jungen Menschen das Bewußtsein der Begrenztheit, das er mangels anderer Begrenzungen als beglückend empfindet.

Die Lust am Grauen erkläre ich mir deshalb ganz im allgemeinen aus den starken Begrenzungsgefühlen, die es spendet. In einer lichtlosen Finsternis an eine Mauer stoßen, bringt vielleicht Wunden, aber auch das Glück festen Raumgefühls. Ob nicht das merkwürdige Wort Goethes, das ich diesem Abschnitt vorangestellt habe, einen ähnlichen Sinn enthält? »Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil.« Das »Schaudern«, das ist hier die Fähigkeit zu schaudern. Wäre damit bloß die Fähigkeit gemeint diese unangenehme Sensation zu erfahren, die die Gegenwart eines die Menschheit solidarisch bedrohenden Schrecknisses begleitet? Wohl kaum. Sondern die Fähigkeit, in dem Schauererregenden die Grenzen der Menschheit zu erkennen und zu verehren. »Das Erforschliche erforscht zu haben und das Unerforschliche ruhig zu verehren!« klingt es aus den Sprüchen in Prosa. Das Schaudern vermag den Menschen in seine Schranken zu bannen, so meint es Goethe, der wie alle Großen der Begrenzung hold war. Das Schaudern bewahrt ihn vor der Hybris, vor titanischem Streben ins Ungemessene und weist ihn mit bedeutsamer Geste auf sein umzirktes Gebiet, darin ihm zu leben

Abb. 21. Francisco Goya, Fliegende Menschen. Aus den Proverbios. Radierung.

Abb. 22. Gustav Doré, Die sonderbare Überschwemmung.
Zeichnung zu Rabelais' Gargantua.

und zu wirken einzig frommt. So wird das Schaudern eine Vorstufe zur Sophrosyne. Es bestätigt den Menschen in seiner Menschlichkeit, scheidet ihn ehrend vom Tiere und beschwichtigend von den Göttern, stillt das »strebende Herz« und gibt dem Menschen sein Eigenes inniger zu fühlen.

Abb. 23. George Cruikshank, Strapes Furcht vor dem Raben.
Kupferstich zu Smollet, Roderik Random.

Das Grauen der Maske

Die Maske ist eine Verhüllung, die über den dahinterstehenden Inhalt täuscht. Sei es, daß sie den wahren Inhalt nur unkenntlich machen will, sei es, daß sie einen falschen Inhalt vorspiegelt, sei es, daß sie da Inhalt vortäuscht, wo überhaupt kein solcher vorhanden ist.

Aller Inhalt — das gehört zu den Grundlagen der Welt — charakterisiert sich durch seine Gebärde. Inneres wirkt plastisch nach außen und schafft sich sein Kleid. Wie wird Inneres von uns erkannt? Durch das Äußere. Daß feste, unverrückbare Beziehungen zwischen Äußerem und Innerem, zwischen Erscheinung und Wesen, zwischen Form und Inhalt bestehen, darauf ist unser Leben aufgebaut.

Abb. 24. Heinrich Füßli, Die Nachtmahr. Gemälde.
Nach Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst im 19. Jahrh. Berlin, G. Bondi.

Was wäre unser Auge, unser Ohr und unser Gefühl, wenn das ihnen Zugängliche, das Erscheinungsmäßige oder die Gebärde der Dinge, nicht ein treuer Index ihres Wesens wäre? Amüsante Fabeldichter, aber niemals Werkzeuge des Erkennens. Wir sind gewohnt, der Gebärde zu trauen, da sie das einzige ist, an das wir uns halten können, wenn uns Unbekanntes begegnet. Auch diesen Bund hat Gott mit den Menschen gemacht: Was außen ist, ist innen.

Die Maske aber durchbricht diesen Bund.

Indem sie über den Inhalt, den sie deckt, nichts oder Falsches aussagt, streitet sie gegen die Organisation der Welt. Indem sie das ewige, kindliche Vertrauen auf die Redlichkeit der Gebärde trägt, streitet sie gegen die Grundlagen des Menschlichen. Da aber jedes Antasten dieser Grundlagen, selbst wenn es dem Betroffenen im Augenblicke keine oder nur geringe Gefahr bringt, Grauen erregt, ist die Maske als solche ein Ding des Grauens.

Abb. 25. Max Klinger, Vampir.
Aus M. Schmid, Max Klinger. Velhagen & Klasing, Leipzig. Zu Seite 16.

Man mache die Probe, die selbst im engsten Familienkreise, dem Schoße aller Heimlichkeit, nicht versagen wird. Einer nehme ein Stück weißes Papier, schneide Löcher für Augen und Mund heraus, klemme die Maske mit dem Hute vorm Gesichte fest, und der Schrecken ist da. Keine Gefahr droht, und den Verhüllten kennt man als Vater, Bruder oder Freund. Aber die plötzlich unterbrochene Beziehung zwischen Erscheinung und Wesen irritiert eben das Unvernünftige in uns. Die abschwächenden Begleitumstände dringen in seine dunkle Region nicht vor, deshalb erhebt es sich, treu wie ein Hund, der zur Nachtzeit selbst Freunde anfällt, und setzt sich grausend zur Wehre.

Auf dieser gesetzmäßigen Beziehung der Maske zum Grauen beruht der Reiz der Maske, die Lust am Grauen als Zwischenglied eingeschaltet.

Der Maskierte selbst empfindet einen starken Teil dieses Grauens, teils primär, teils durch Reflexion. Durch Reflexion — das ist klar, da das Grauen, das er erregt, sogleich auf ihn zurückwirkt. Primär — weil er eben dunkel fühlt, daß er einen Angriff auf die Grundlagen der Menschheit unternimmt.

Woher der dumme, treuherzige Stolz, den fast alle Maskierten zur Schau tragen? Weil sie mit Recht meinen, ein Wagnis vollbracht zu haben. Warum entschließt man sich, von den Zeiten der Fastnacht abgesehen, so schwer zum Maskieren? Warum fast nur zur Verfolgung wichtiger Interessen und zur Vermeidung schwerer Gefahren? Weil man fühlt, wie sehr im Grunde die Maske die Menschheit schädigt und beleidigt, selbst die Menschheit in der eigenen Brust.

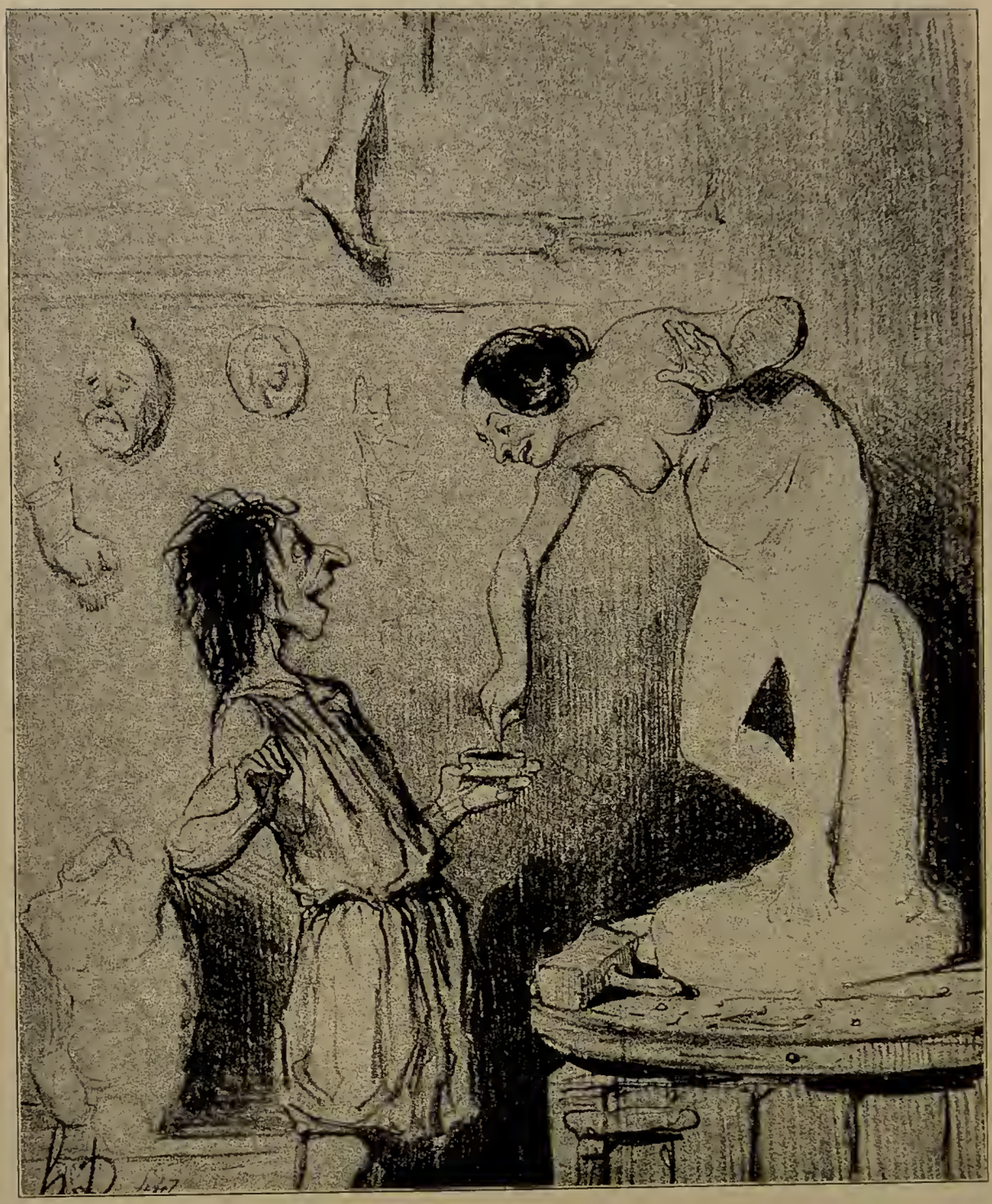


Abb. 26. Honoré Daumier, Pygmalion (Histoire ancienne). Lithographie.
Zu Seite 92.

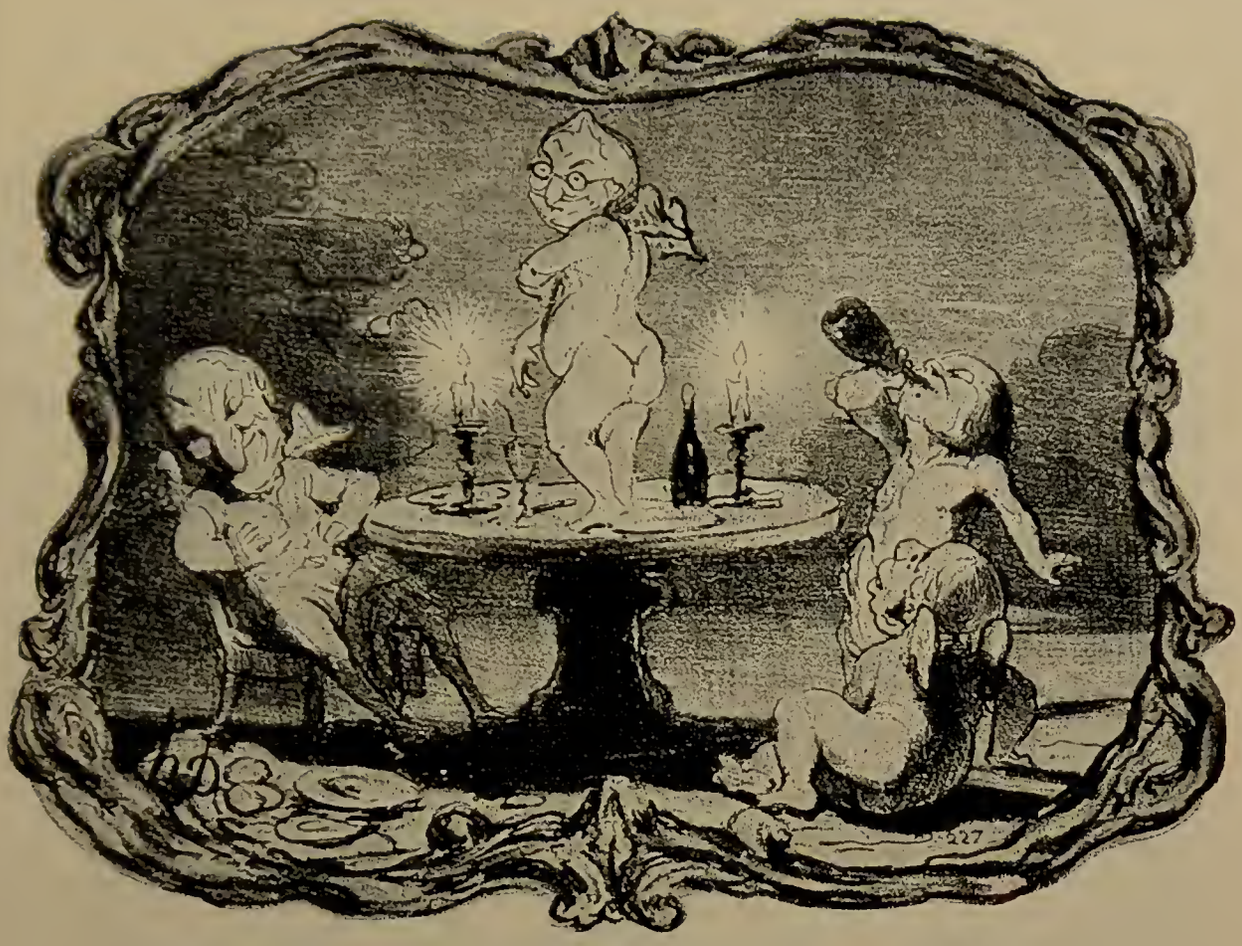


Abb. 27. Honoré Daumier, Thiers als Amor. Lithographie.
Zu Seite 92.

Zu diesen Empfindungen gesellt sich freilich — das sei der Vollständigkeit halber hinzugesetzt — ein starkes, wollüstiges Gefühl der Freiheit. Ein Gefühl bedeutender Erweiterung der persönlichen Machtsphäre stellt sich ein, da ja durch die falsche Meinung der anderen über die Person des Maskierten für diesen eine ganze Reihe von Hemmungen fortfällt. Und außerdem ist er ihnen ja infolge eben dieser falschen Meinung von vornherein überlegen.

Der Reiz der Maske ist uralt und männiglich bekannt.

Der vermummten Männer und verhüllten Frauen, die in künstlerischen Erregungen des Grauens eine Rolle spielen, ist Legion. Handelt es sich bei ihnen nur um ein Verbergen des wahren Inhaltes, so sind die Fälle, in denen die Maske einen falschen Inhalt vorspiegelt, womöglich noch zahlreicher. Man denke an die gesamte ältere Theatralik, welche die Maske mit so urwüchsiger Laune und Skrupellosigkeit verwendet hat. Da maskiert sich die zarte Jungfrau als irrenden Ritter und wirft sich ihrem Geliebten mit feindlichen Gebärden in den Weg.

Abb. 28. Honoré Daumier, Bürger im Bade. Lithographie.
Zu Seite 92.

Abb. 29. Alfred Kubin, Das Zinshaus. Zeichnung.
Mit Erlaubnis des Verlags »Licht und Schatten«, München.
Zu Seite 114.

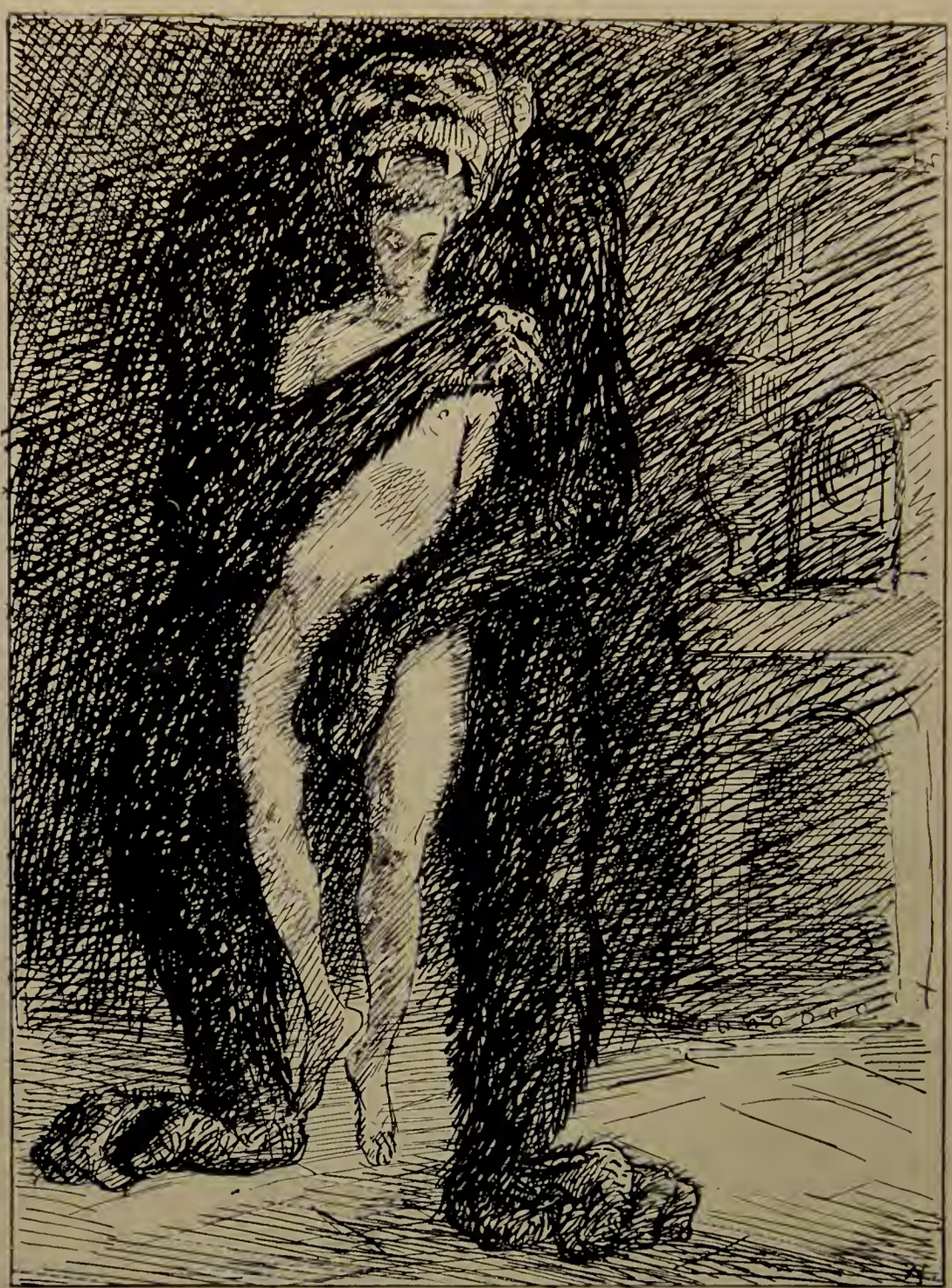


Abb. 30. Alfred Kubin, Illustration zu E. A. Poe, Der Doppelmord in der Rue Morgue. (Georg Müller, Verlag, München.)

Zu Seite 114.

Abb. 31. James Ensor, Froschhüpfer. (Nach der Erzählung E. A. Poes.)

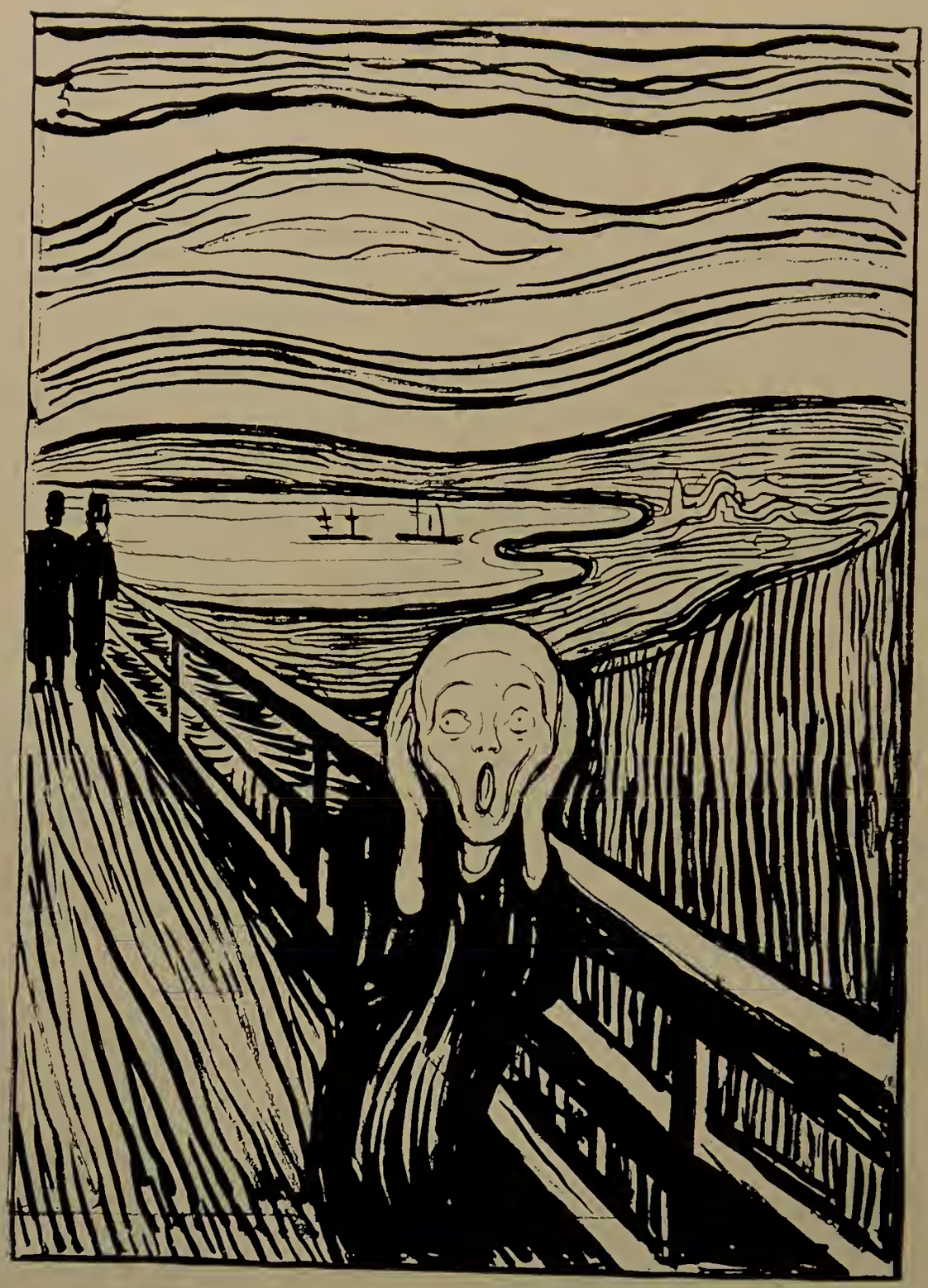


Abb. 32. Edward Munch, Geschrei. Lithographie.
Zu Seite 16.

Jünglinge verwandeln sich in Greise, Backfische in Urgroßmütter, ja, ein und dieselbe Person führt geradezu ein doppeltes Leben, wie beispielsweise in Zschokkes »Abellino«, alles mit Hilfe der Maske, die solchermaßen oft zum Retter aus schweren, dramatisch-technischen Nöten wird. Eine besonders wirksame Form der einen falschen Inhalt vorspiegelnden Maske hat die moderne künstlerische Produktion des Schreckens geschaffen: Die Seelenvertauschung. Das in einen fremden Körper versetzte Ich zählt zu den beliebtesten Motiven der grotesken Literatur. Das Märchen kennt es schon in der Form der Verwünschung. Der moderne Dichter aber, angesteckt von dem berechtigten Hochmut, ja Größenwahn der Naturwissenschaften, läßt die Seelenüberpflanzung auf dem Wege des präzisen wissenschaftlichen Experimentes zustande kommen und erzielt durch das Hineinspielen exakter Empirie eine wesentliche Verstärkung des Grauens. Villiers, Wells, Dadone, Maurice Renard u. a. haben das Motiv benutzt und mit vieler Liebe die teils komischen, teils grausigen Mischgefühle geschildert, die aus dem Gegeneinanderstreben des entwurzelten Ich und des neuen Körpers entstehen.

Die stärkste, man kann sagen: die verworfenste Erscheinungsform der Maske ist diejenige, welche da einen Inhalt vorspiegelt, wo überhaupt kein solcher vorhanden ist. Blendwerk, welches das Nichts oder den Tod deckt, ist der ärgste Betrug am Menschen, die wahre Teufelei.

Man betrachte den Bauchredner mit seinen zwei Puppen, aus deren klaffend geöffneten Mäulern quäkende, heisere Worte dringen. Sie weinen sogar, sie schreien und schimpfen, verfallen für eine Sekunde in mikrocephalen Stumpfsinn, lassen dann wieder die untere Kinnlade herunterklappen, was sie als Mundöffnen ausgeben und würgen von neuem mit heftigem Zucken breiiges Gequake aus dem schwarzen Loche heraus.

So arglos und treu ist das Unvernünftige im Menschen, daß es diese Spottgeburt, wenn sie zu quaken beginnt, sogleich mit dem dunklen Solidaritätsgefühl beschenkt, mit dem wir innerlich alles Lebendige anschauen. Im nächsten Augenblicke fährt dieses Solidaritätsgefühl vor dem sich enthüllenden Nichts schaudernd zurück, um alsbald wieder, gegen das ausdrückliche Mahnen des Verstandes, angezogen zu werden. Das

wiederholt sich mit immer steigender Geschwindigkeit, die Oszillation der Empfindungen erzeugt eine Anwandlung seelischer Seekrankheit — aber erlöst sieht man den Bauchredner sich verbeugen und den eben noch so leidenschaftlichen Jimmy, Bobbie oder Jakob als wirbelnden Lumpen seitwärts in die Kulisse fliegen.

Hierher gehören alle Puppen und Popänze, selbst die liebenswürdigen Marionetten, wenngleich sie voll Zartgefühls ihren eigenen Schrecken dämpfen durch die Drähte, mit denen sie nach oben auf ihren unsichtbaren menschlichen Impresario deuten.

Auch die Automaten. Das rollt die Augen, hebt mit Gebärden der Verzweiflung die Arme, äfft den Kummer und die Freude der Menschen mit seinen knarrenden Gliedern nach und tut so schamlos lebendig, daß viel Kontrolle des Unbewußten dazu gehört, um das Schwanken der Gefühle einzudämmen.

Den Reiz des Automaten hat, wie schon erwähnt, Villiers de l'Isle-Adam in »Edisons Weib der Zukunft« mit der feinsten Empfindung und dem Mute eines Helden geschildert, das Grauen niederringend und mit aller Liebe des fühlenden Herzens zum Künstlichen haltend, zu der holden Andreïde, die einem Wunder an Menschenweib in allem täuschend genau nachgebildet ist, bis auf dessen ordinäres Denken und plebejisches Fühlen. Die Puppe erscheint daher dem lebendigen Vorbilde gegenüber als das unendlich Feinere und Höhere. Zur Kritik des Lebens enthält dieses schöne Buch, das einen so entfremdeten Blick auf unsere Erde tut, eine Reihe von Bemerkungen, die die feinste Intelligenz der Hölle geschliffen zu haben scheint.

Den nackten Automatenschrecken hat bekanntlich schon Hoffmann vorbildlich dargestellt im »Sandmann« und in der Erzählung »Die Automate«.

Und schließlich gehören hierher die Greuel der Wachspuppe, die das tatsächliche Vorhandensein des nackten menschlichen Körpers oder einzelner Gliedmaßen vortäuscht. Sie ist wirklich der geeignete Fetisch zur Abhaltung jener »Vernichtungsminute«, deren dunkle Feier einer von Jean Pauls Helden allmitternächtlich begeht, indem er einen täuschend nachgebildeten Wachskopf vor sich aufstellt, ihm tief in die gläsernen Augen blickt und dazu die Worte wiederholt: »Das ist also das sogenannte Existieren, was wir hier tun!«

Abb. 33. Pieter Bruegel d. Ä., Fallsüchtige Frauen. Federzeichnung.

Abb. 34. Toyokuni, in der Manier Itchos, Blinde auf der Brücke. Farbenholzschnitt.

Abb. 35. Pieter Bruegel d. Ä., Die Blinden. Gemälde.

Zu Seite 60.

Abb. 36. James Ensor, Les mauvais médecins.

Denn das ist die Funktion aller Masken, daß sie ihre Opfer am Leben verzweifeln lassen, indem sie die uralte, gesetzliche Beziehung zwischen Äußerem und Innerem verneinen. Sie verneinen damit die Welt, sie sind die Quellen, aus denen sich Ströme der kosmischen Nacht ergießen, mitten in das Leben unserer hellen, heiteren, geliebten Erde.

Die Masken des Schreckens

Wo das Grauen ganz rein auftritt, hat es auch eine reine Wirkung, die den Menschen beugt und erschüttert, ohne ihn jedoch dem kreisenden Schwindel auszuliefern.

So ist die Wirkung dessen beschaffen, das wir das Dämonische nennen. Reine, jauchzende, ja erhabene Dämonie spricht aus den meisten Visionen des Anton Wiertz, dessen Gemälde »Ein Großer der Erde« (Abb. 70) schon äußerlich die düstere, prunkvolle Harmonisierung eines Chorals aufweist. Er ist der

Abb. 37. Pieter Bruegel d. Ä., Krüppel. 1568. Paris, Louvre.
Nach einer Aufnahme von A. Giraudon, Paris.

Abb. 38. Hans Holbein d. J., Illustration zum Alten Testament (52. Psalm).

Schwärmer des Grauens, und alle seine Darstellungen desselben haben die reine, fast klassische Linie großer, idealistischer Kunst. Ein Meister in der Entfesselung reinen, dämonischen Grauens war auch Gustav Doré, in dessen Talent sich ein genialer Dekorateur mit einem erstaunlichen Zeichner begegnete. Seine Illustrationen zur Bibel, zum Verlorenen Paradies, zum Don Quichote, zu Perraults deutschen Volksmärchen enthalten großartige Prospekte schwärmerisch-romantischen Grauens. Er baute Märchenschlösser auf, die wir nur in den Träumen unserer Kindheit so gesehen haben, so fremdartig schön, so hoffnungslos fern. Er beschwor Architekturen aus Stein, Wolken und Erde, deren Räume und Massen das selig entfesselte Jubeln dröhnender Orgelakkorde in sich haben. Er meisterte das überschwengliche Pathos des Lichtes mit der Phantasie eines Theatermalers und der Kühnheit eines Berauschten. Er wußte das Gigantische auf seine Weise glaubhaft und wirklich zu machen. Sogar das hier wiedergegebene Blatt, das im übrigen ganz dem Gebiete des Schnurrig-Grotesken angehört, läßt noch die Gewalt seiner Phantasie erkennen.

Der Wirkung des Grauens fehlt in Fällen reiner Dämonie fast alles Peinliche und Verwirrende. Mit dem Schritte der

Abb. 39. Daniel Chodowiecki, Die vier wahnsinnigen Brüder. Kupferstich.

Majestät tritt es an den Menschen heran und verdunkelt seine Seele augenblicklich mit den Schatten übermenschlicher Gestalt. Da gibt es kein Wehren, kaum ein Fliehen, nur ein Beugen der Knie, ähnlich dem Verhalten aller Kreatur im Gewitter.

Aber das Grauen liebt die Verhüllungen.

Es naht, zumal dem modernen Menschen, gern in einer Gestalt, die seinem innersten Wesen gerade entgegengesetzt ist und daher die höchste Überraschung gewährleistet. Es liebt die Maske und diese Liebe ist gegenseitig, denn wo Maske ist, steht auch das Grauen nicht ferne. Die vermischte Einwirkung

Abb. 40. Max Mayrshofer, Aus dem Irrenhaus.

der Maske und des grauenvollen Inhalts ergibt jene Mischgefühle, jene Gefühlsstürze, die die Seele in peinliche Verwirrung setzen und zu allem anderen noch die Empfindung des Schwindels gesellen.

Die liebste Maske des Grauens ist seit alter Zeit das Gelächter. Es verhüllt sich als Hanswurst und kommt mit schallender Pritsche, oder als komischer Krüppel mit wunderlich verzogenen Gliedern, oder als gaukelnder Affe, erregt das Behagen humoristischer Betrachtung, kitzelt das Zwerchfell, und im selben Augenblicke, da das Gelächter laut ausbrechen will, fällt die Maske und die entfleischten Zahnreihen des Schreckknisses glänzen und grinsen. Da sind Bruegels wunderliche Männer (Abb. 35), die in einer von Grund aus lächerlichen Linie quer durch die Landschaft so ungeschickt in den Sumpf stolpern. Aber sie sind blind, mein Herz. Da ist Pascins Affe (Abb. 54), der mit einer lächerlichen Flinte auf den stierblickenden Knoten jenseits des Sofas anlegt und ganz so tut, als wollte er schießen. Aber er schießt

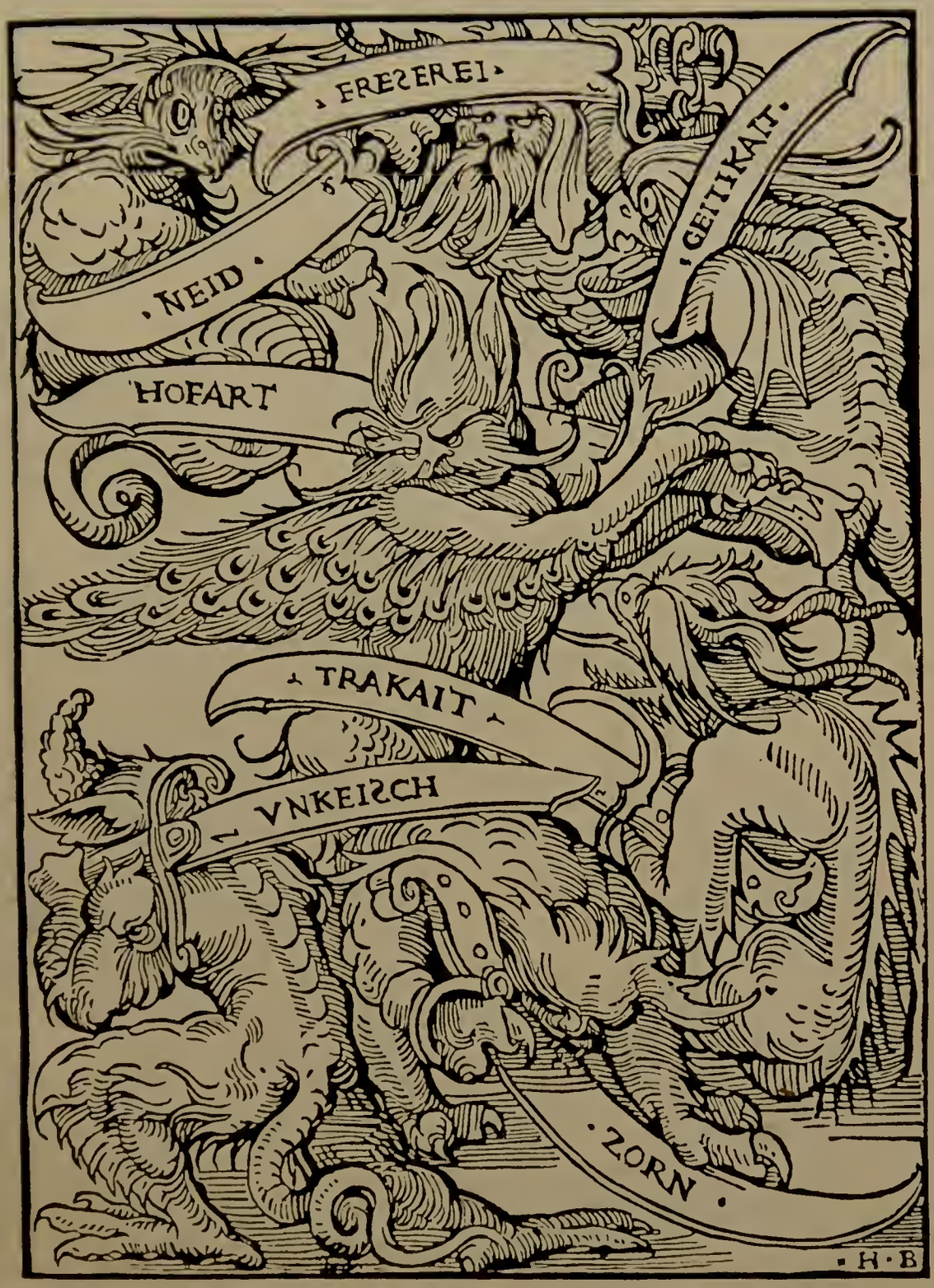


Abb. 41. Hans Burgkmair, Die sieben Todsünden. Holzschnitt.

Abb. 42. Unbekannter Künstler, Illustration zu Johannes von Schwarzenberg »Büchlein wider das Zutrinken«. Augsburg 1534.

Wer ſich leſt halten/ſolche bandt/
Die dyſe gleychnus/macht bekant/
Im rechten weg/hat nit beſtandt.

Armůt/ Kranckheit/ Wolluſt/ Tod.

Abb. 43. Hans Burgkmair, Illustration zu Petrarkas »Buch von der Arzenei beider Glück des guten und widerwärtigen« Augsburg 1532.

Abb. 44. William Hogarth, Schnaps-Straße. Kupferstich.
Zu Seite 70 u. 79.

wirklich, und das ist der Humor und der Schrecken davon. Da ist ferner der höfliche Kavalier des Félicien Rops, der in der Zerstreutheit nicht nur seinen Hut, sondern auch seinen Kopf abgenommen hat und mit prahlerischer Impresariogeste seine in einen Sarg geklemmte Dame vorstellt. Ein Paar, das in all seiner Scherzhaftigkeit sämtliche Laster, Sünden und Schrecknisse der Erde repräsentiert. Übrigens ein zwar charakteristisches, aber in seinem allegorischen Aufputz keineswegs das beste Blatt des Meisters, der in seinen Illustrationen zu den »Diaboliques«, in

Abb. 45. Ernst Barlach, Russische Säuferin. Zeichnung
Zu Seite 79.

den berühmten Blättern »Vieille Anversoise«, »Médecin de fièvres« u. a. wesentlich stärkere und zugleich diskretere Akkorde des Grauens angeschlagen hat.

In neuerer Zeit wählt das Grauen als Maske gerne die platteste Alltäglichkeit, die nüchternste Banalität, weil diese in noch schärferem Gegensatze zu seinem eigenen Wesen steht.

Abb. 46. Ernst Barlach, Russische Bettlerin. Zeichnung.
Zu Seite 79.

Das ist beispielsweise der Fall James Ensors, dessen Linien kindisch und albern daherplappern, bis sich aus ihrem mikrozephalen Gewäsche eine rasch gesteigerte Wirkung des Unheimlichen und Peinlichen loslöst. — Ein Lampion — was für ein alltägliches, harmloses Ding aus Papier und Draht. Er brennt an und glüht — das ist das Schicksal aller Lampions. Und plötzlich ist mit einem lautlosen Zucken die greinende Fratze des Erschlagenen da und schlägt den Mörder schreiend in die Flucht (Abb. 63). Daß dem Sterbezimmer Edvard Munchs gerade die Anwesenheit der vollkommen leeren, bis zum Stumpfsinn vereinfachten Physiognomien der Angehörigen den höchsten Akzent des Furchtbaren gibt, steht außer Frage (Abb. 89). Und keine Vision eines Kerkers der Inquisition vermöchte die grimmigen Schauder hervorzurufen, mit denen Van Goghs scheinbar so sachlich gezeichneter Gefängnishof mit dem Rundlauf der Sträflinge uns erschüttert (Abb. 61). Wäre das ein

Raum, der mit phantastischen Finsternissen und dramatischer Lichtführung gegen den Geist kämpfte, das gäbe doch wenigstens Widerstand, Anspannung und Pathos. Aber diese Mauern sind aus lauter fühllosem Einerlei, aus lauter Alltäglichkeit gebaut, und gerade deshalb wirken sie, als seien sie aus lauter Ewigkeit zusammengesetzt.

Als Maske des Grauens, oder besser: als sein Begleiter, erscheint ferner der Ekel, diese stärkste Empfindung des Widrigen, die fast nichts Seelisches mehr ist, sondern ein blindes Wehren des Instinktes gegen Verächtliches, das der Körper nicht erträgt; ein Abschütteln von Schmutz und kriechendem Gewürm, das zu erbärmlich ist, als daß es einen Kampf dagegen gäbe; der Ekel, der panische Schrecken des frommen, dumpfen Leibes, eine Empfindung, die schon an und für sich eine Erniedrigung des Geistes bedeutet.

Mit der Mischung Grauen und Ekel arbeitet neuerdings namentlich Alfred Kubin, einer unserer vornehmsten Liebhaber des Negativen, ein Dogmatiker oder beinahe schon ein Pfaffe des Grauens zu nennen. Wir haben unter unseren Zeichnern zweifellos geschicktere Hände und stärkere Formengedächtnisse als er sie besitzt, aber kaum eine lebhaftere Empfänglichkeit für die Belialstreiche des Schreckens oder eine höhere Kenntnis in der Toxikologie der Empfindungen. Sein »Krieg« (Abb. 65) führt in seine Anfänge zurück: zweifellos eine bedeutende Vision, dieser behelmte (maskierte!) dämonische Metzger mit seinen Trampeleisen an den Füßen, mit denen er im nächsten Augenblicke das speerwimmelnde Heer in blutigen Brei verwandelt haben wird. Und wer auch siegen mag — du siegst!

Aber dennoch: der Vorgang ist zu nüchtern oder zu buchstäblich mitgeteilt, und die drohend erhobene Klaue des in der Bewegung so famos gesehenen Massenmörders verliert durch die mangelhafte Zeichnung ihre phantastische Wahrscheinlichkeit. Der Künstler selbst führt die Ernüchterung herbei. Reifer ist die Mache seiner neueren Arbeiten, und jedenfalls trübt sie die rauschhafte, seherische Kraft seiner Gesichte nicht mehr in dem Grade wie früher. Für die Mischung Ekel und Grauen kommt besonders sein illustrierter Roman „Die andere Seite“ in Betracht, der auf der Grundlage einer rein phantastischen Fabel die Vor-

Abb. 47. Jaques Callot, Le Pisseur. Zeichnung.
(Mussée des Offices.)

stellungen des Widrigen, Scheußlichen, Schmutzigen in guter Steigerung bis zur Grenze des Erträglichen häuft: eine Stadt, die in lauter Unflat, Ungeziefer, Jauche und Verwesung erstickt. Man kann wohl sagen, daß dieses Buch schier die ganze Phänomenologie des Ekelhaften enthält.

Hierher gehört auch P. Bruegels moralisierender Kupferstich »Die Wollust«, W. Hausensteins vortrefflicher Monographie entnommen, (Abb. 50). Das Blatt ist für unser Gefühl mit den denkbar ungünstigsten Mitteln gemacht. Die trockene, gut bürgerliche Art der Zeichnung entspricht — immer vom heutigen Standpunkte aus — keineswegs der Absicht, ein erschütterndes und abschreckendes Gemälde der fleischlichen Üppigkeit zu entwerfen. Diese Fabelwesen vereinigen Formen von lebenden und toten Dingen in skurriler und wenig glaubhafter Weise. Manche Gruppen gehen in der Erfindung nicht über die phantastische Phantasielosigkeit eines Bilderrätsels hinaus. Auch fehlt dem Blatte die Komposition und die geschlossene

Abb. 48. Jan Both, Abseits. Zeichnung.
(Teyler-Stiftung, Haarlem.)

Wirkung; man muß es ablesen wie etwas Geschriebenes, ja nachbuchstabieren wie eben einen Rebus. Aber all dieses unwahrscheinliche Gewürm und Getier, das mit seinen Geschlechtsteilen äffisch prunkt, das Himmel, Erde und Wasser mit Unfläterei besudelt, das alle seine Gliedmaßen zu hündischer Unzucht mißbraucht, all dieses hundertfältige Kriechen, Zappeln und Begatten von Wesen, die an sich schon von läppischer Widrigkeit sind — das gibt eine so rücksichtslose Häufung

Abb. 49. Heinrich Kley, Zeichnung.
Aus dem »Skizzenbuch«. Hundert Federzeichnungen. Verlag Albert Langen, München.
Zu Seite 78.

ekelhafter Eindrücke, daß sich die Wirkung schließlich doch einstellt, wenn auch auf ganz anderem Wege, als wir es gewohnt sind.

Am liebsten aber kommt das Grauen nicht mit dem Gelächter, der Banalität oder dem Ekel allein, sondern mit allen zusammen und nimmt noch die spitzigen Schauer des Gräßlichen und die zermalmenden Schauer des Scheußlichen als Begleiter mit. Es kommt mit Zymbelschall und Hörnerbrüllen, mit dem Rasseln des Tamburins und dem Kichern der Kastagnetten. Der Teufel des H. Bosch (Abb. 76), die Kriegsgreuel des famosen Jacques Callot (Abb. 67) und viele andere unserer Abbildungen tun zur Genüge dar, wie üppig das Grauen seine einfache Melodie zu orchestrieren vermag. Nicht zuletzt auch die Kupfer des großen englischen Moralisten Hogarth, der beispielsweise in dem Blatte »Die Schnapsstraße« (Abb. 44)

Abb. 50. Pieter Bruegel d. Ä., Allegorie der Wollust. Kupferstich.

Zu Seite 68 u. 117.

Abb. 51. Francisco Goya, Du wirst ihnen nicht entrinnen.
Aus den Caprichos. Radierung.

Abb. 52. Aubrey Beardsley, Messalina.

Zu Seite 117 u. 123.

Abb. 53. Félicien Rops, Le vice suprême. Radierung.
Nach L'Art et le Beau, Juni 1906.

Abb. 54. Pascin, Gewissensbisse. Aus dem »Simplicissimus«

Zu Seite 60.

so ziemlich alle Verwandlungen der alkoholischen Zerrüttung zu einem grauenvollen Bilde dämonischer Verwüstung vereinigt. Das sind nicht Trinker, sondern Besessene, die da wie Schweine herumliegen, die Mäuler von Geifer triefend, sich gegenseitig zerfleischend oder mit läppischem Grinsen selbst einem ekelhaften Tod in die Arme torkelnd. Auch Rops ist hier wieder zu nennen mit dem Blatte »Mors syphilitica«, das den Ekel der gräßlichsten Krankheit, des Dirnentums und des Lasters mit dem Grauen vor dem Tode vereinigt — ein modernes Gegenstück zu der Bruegelschen »Wollust« und zugleich sehr bezeichnend für den Unterschied zwischen alter und neuer Art der Pointierung.

Eine Spielart des Negativen, die manche liebenswürdige Seite aufweist, liegt im Grotesken vor. Es ist ein Spezialfall der Verbindung Grauen und Komik, die oben kurz behandelt wurde.

Im Grotesken verbindet sich das Grauen stets mit dem Gelächter, ja, es tritt selbst hinter diesem zurück und wird bis zum bloß Seltsamen, Skurrilen oder Befremdlichen herabgemindert. Es ist in der Regel ein Ausdruck bewußter Weltironie, eine Darstellung des Weltwiderspruches in seiner jokosen Form, die da eintritt, wo sich der Mensch gewissermaßen vor seinem eigenen Streben ins Ungemessene oder vor einer sonstigen Bedrohung seiner irdischen Konturen salvieren möchte.

Der Mensch, halb Bürger einer irdischen, halb Bürger einer überirdischen Welt, erfährt nur zu oft am eigenen Leibe die Widersprüche, die sich aus dieser Zwitterstellung ergeben. Die Realität schlägt der Idee so oft ihr Schnippchen, die Bedingtheit alles Irdischen erscheint neben der „Liebhaberei für das Absolute", der zunächst alle Wertbegriffe des Menschen entstammen, in einem so grimassenhaften Lichte, daß der Mensch, von äffischen Trieben nicht frei, diese Weltgrimasse gleichsam nachschneidet. Ironie ist ein Hilfsmittel, selbst unter panischen Horizonten eine ach! so relative Existenz zu behaupten und durchzusetzen. Und das Groteske ist das Ausdrucksmittel solcher Ironie. Es lebt von den Gefühlen des Staunens, der Befremdung und genießt gerade zum gegenwärtigen Zeitpunkte eine ungemeine Popularität. Warum, davon später.

Zur modernen Groteske gehört der harmlose Exzentrik-Spaß, wie ihn Kley (Abb. 49) kultiviert. Zu ihr gehört das

Abb. 55. Lukas Cranach, Die Kreuzigung Christi. Holzschnitt.

Abb. 56. Holzschnitt aus »Spiegel menschlicher Behaltniß«.
Basel 1476, Bernhard Richel.

zornige, verzweifelte Lachen, wie es aus Barlachs monumentalen Gruppen spricht. Barlach ist unzweifelhaft einer unserer eigenwüchsigsten neueren Plastiker. Er ist einer derjenigen Künstler, denen das Groteske nicht ein beliebiges, willkürlich benutztes und dann wieder beiseite gestelltes Ausdrucksmittel ist, sondern mit dessen Wesen dies Ausdrucksmittel eng und notwendig verwachsen ist, — dem es Schicksal ist. Deshalb haben alle seine Arbeiten das zwingend Überzeugende. Das Groteske bei ihm bedarf niemals literarischer Interpretation, es ist ganz plastische Form, plastische Form auch in seinen Zeichnungen. So ist es gleichgültig, ob die drei Weiber der Abb. 73 Schicksalsgöttinnen oder Hexen oder sonst was sind. Wie arm werden diese Titel vor ihrem Reichtum an charakteristischer

Abb. 57. Francisco Goya, Mitten in der Fastenzeit. Kreidezeichnung.
Zu Seite 117.

Form. Das sich am Boden wälzende Bettelweib (Abb. 46) läßt deutlich erkennen, wie Barlach aus dem unmittelbaren Natureindruck seine große, einfache Form gewinnt. Die Schauer des Alkoholismus, die Hogarth (Abb. 44) aus hundert Einzelfällen summiert, so daß sich etwas Bilderbogenmäßiges ergibt, faßt Barlach in dem einen Kopf der russischen Säuferin (Abb. 45)

Abb. 58. Albr. Altdorfer, Rahel schlägt Sisara einen Nagel ins Gehirn. Holzschnitt.

zu einem monumentalen Ausdruck zusammen. Daß dem Künstler auch der groteske Humor nicht mangelt, geht aus seinem sich tätschelnden Liebespaar hervor (Abb. 9), mit dem er die Phantastik unserer gotischen Holzschnitzer fortsetzt. Von ihr geben wir mit Syrlin's Ulmer Chorgestühl eine prachtvolle Probe (Abb. 8). Das trockene, pedantische Glotzen und Erstaunen, wie es Markus Behmer (Abb. 10) darstellt, die gemütlichen, possierlichen Kalauer der Form, die Doms zeichnet, die derben,

Abb. 59. Honoré Daumier, Der Mord in der Rue Transnonain. Lithographie.
Zu Seite 37.

Abb. 60. Aus Felix Valloton, Der Mord. Holzschnitt.
Aus: J. Maier-Graefe, Felix Valloton. Verlag J. A. Stargardt, Berlin.
Zu Seite 37 u. 123.

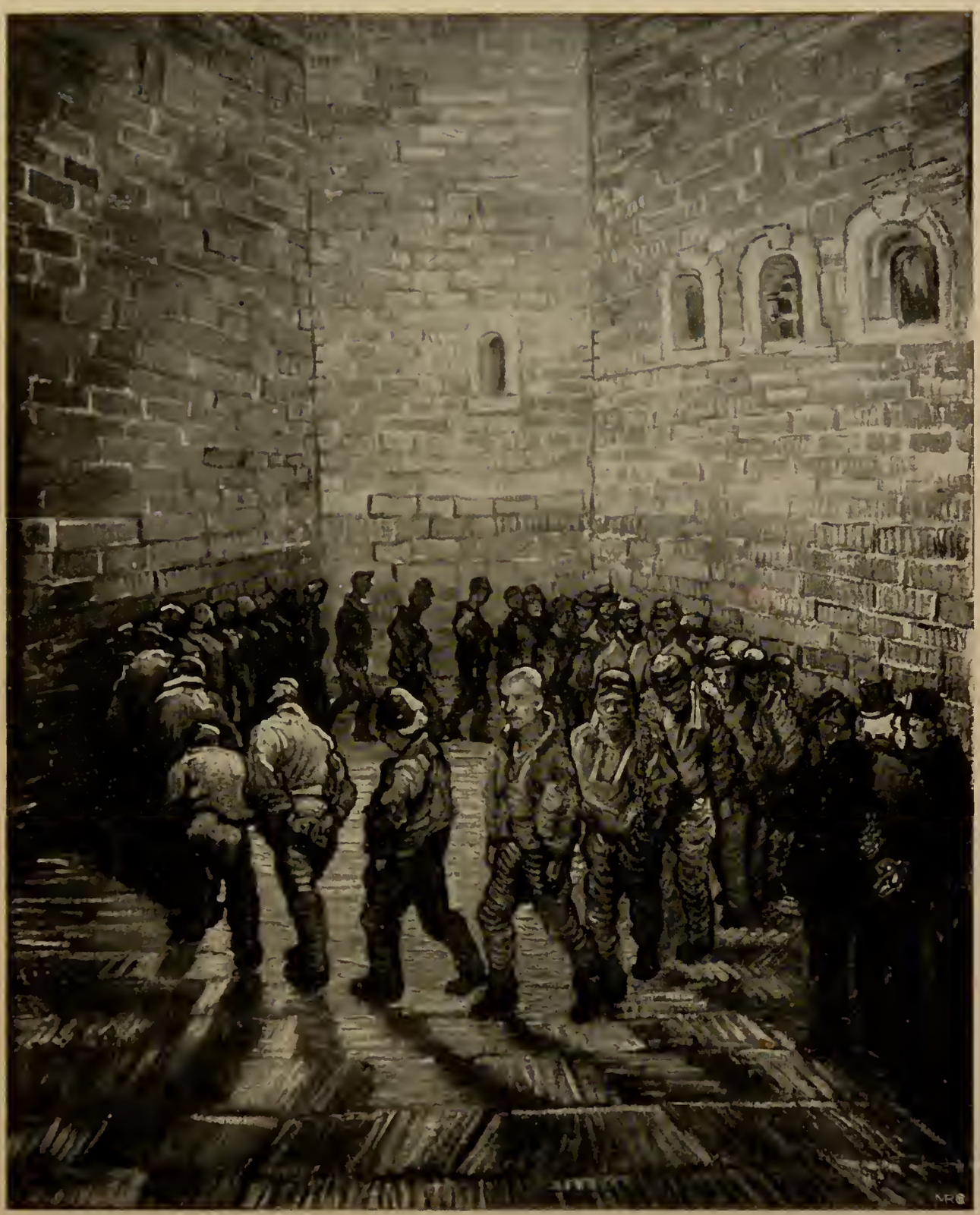


Abb. 61. Vincent van Gogh, Gefangenenhof. Gemälde.
Zu Seite 66 u. 114.

Abb. 62. Hokusai, Der Geist der Kasane erscheint ihrem Gatten, der sie ermordet hat. Aus dem 10. Bande des Mangwa.

Abb. 63. Hokusai, Ein verbrennender Lampion, mit einem Gebetsverse an »Amida« (Buddha) beschrieben, nimmt die Gesichtszüge der von ihrem Gatten zu Tode gequälten Oishi-san an, über deren Grabe er aufgehängt ist. Aus den »Hyaku monogatari« (100 Erzählungen) 1830.

Zu Seite 66.

Abb. 64. Hokusai, »Die lächelnde Hannya«, ein weiblicher Dämon mit entsetzlichem Antlitz, die ein Kind zerfleischt hat. Aus den »Hyaku monogatari« (100 Erzählungen) von 1830.

Abb. 65. Alfred Kubin, Der Krieg. Zeichnung.
Aus dem »Hyperion-Almanach«. Verlag Hans von Weber, München.
Zu Seite 67.

Abb. 66. Romain de Hooghe, Kriegsszenen und Greueltaten in den Niederlanden 1672–73.

Abb. 67. Jacques Callot, Der Baum mit den Gehenkten. Aus den Kriegsgreueln. Kupferstich.

Zu Seite 70 u. 123.

Abb. 68. Francisco Goya, Wer weiß, warum? Aus den Kriegsgreueln. Radierung.

Zu Seite 117 u. 123.

Abb. 69. Franzisco Goya, Erschießung der Rebellen. Gemälde, Prado.
Zu Seite 118.

oberbayrischen Späße, die Mayrshofer (Abb. 88) seine Skelette mit schwammigen Weibern treiben läßt. Auch die sublime, ironische, feingeistige Eschatologie Th. Th. Heines, dessen Teufel und Engel (Abb. 78 und 79) die feine Grenze zwischen Schimpf und Ernst so haarscharf einhalten, daß an ihnen das Wesen der modernen Groteske als an einem Schulfalle studiert werden kann. Seine Ironie ist nicht die Ironie eines Freigeistes, der da ein Jägerhemd und eine eben so selten gewechselte Weltanschauung hat und an den Teufel »nicht glaubt«. Seine Teufelstatuette hat ein feines Lächeln und behauptet: eine gewisse Sorte von derben, lausbübischen, hirnlosen und hohngrinsenden Teufelsstreichen könnte diese Figur zum Autor haben, diesen wie ein fleißiger, pflichttreuer Beamter beschäftigten Schrittes dahineilenden Höllenbewohner, der deshalb so erschütternd komisch wirkt, weil er selbst von dieser Komik nicht die mindeste Ahnung hat.

Die neue Engelstatuette weist eine noch feinere, geistigere Art des Grotesken auf. In ihr ist so viel hektische Verzückt-

heit, so viel seliges Hinschmelzen im Lichte, so viel fanatische Anbetung, so viel rührende stofflose Zartheit der Glieder, und zugleich in der ausdrucksvollen Wölbung der Fittiche so viel Macht, daß die Ironie, die trotzdem darin steckt, fast verschwindet und nur eben dieses Lächeln übrig läßt, dieses sublime, unbestimmte Lächeln.

Weshalb gerade heute das Groteske so populär ist?

Eben wegen der Mischgefühle, von denen es ausgeht und die es erzeugt. Mischgefühle müssen populär sein in einer Zeit, deren neues Pathos erst im Werden ist und der zur entschlossenen Verneinung die Lust wie die Kraft mangelt. Das Groteske drückt die moderne Idee der Welt am besten aus, indem es die beiden Seiten der Welt — man mag sie nennen, wie man will — gewissermaßen untereinander mengt, ohne die Versöhnung zu suchen, ohne die Versöhnung zu wagen.

Die Menschheit, die sich auf ihre höchste menschliche Kraft noch nicht besonnen hat, die nicht männlich zu scheiden wagt, die sich nicht zu bejahen traut aus Furcht, sich damit einige Möglichkeiten zu verbauen, diese Menschheit wird dem Grotesken Beifall lachen als einem wahren Spiegelbilde ihrer geistigen Verfassung. Die Zeiten, die sich vor dem Festlegen fürchten, junge Zeiten und junge Menschen, werden die Zauberin Ironie und das Groteske lieben, das sowohl das Grauen als auch seine banale oder lächerliche Maske ironisiert.

Kann man sich Schiller als Groteskenschreiber denken? Nein. Aber wie echte Kinder der Zeit sind Männer wie Wedekind oder Shaw, wenn sie vor dem Welträtsel stets in verlegenes Grimassieren geraten! Man sieht, nicht nur die Lust am Grauen, sondern auch die Lust am Grotesken kann durch die Rücksicht auf die Integrität des Weltgefühls diktiert sein.

Auf der Linie, mit der das Groteske an die Karikatur und an das Humoristische grenzt, stehen die Lithographien Honoré Daumiers mit ihrem breiten Lachen und ihrem ungeheuren humoristischen Temperament (Abb. 26, 27, 28). Die Gemälde des Meisters mit ihren großartigen dramatischen Finsternissen geben zu erkennen, daß ihm das Grauen nicht fremd war. In diesen seinen Karikaturen fehlt es fast vollständig und wird ganz durch die skurrile Schnurre ersetzt, die mit einem beispiellosen Glanz

Abb. 70. Anton Wiertz, Ein Großer der Erde. Brüssel, Wiertz-Museum.
Zu Seite 56.

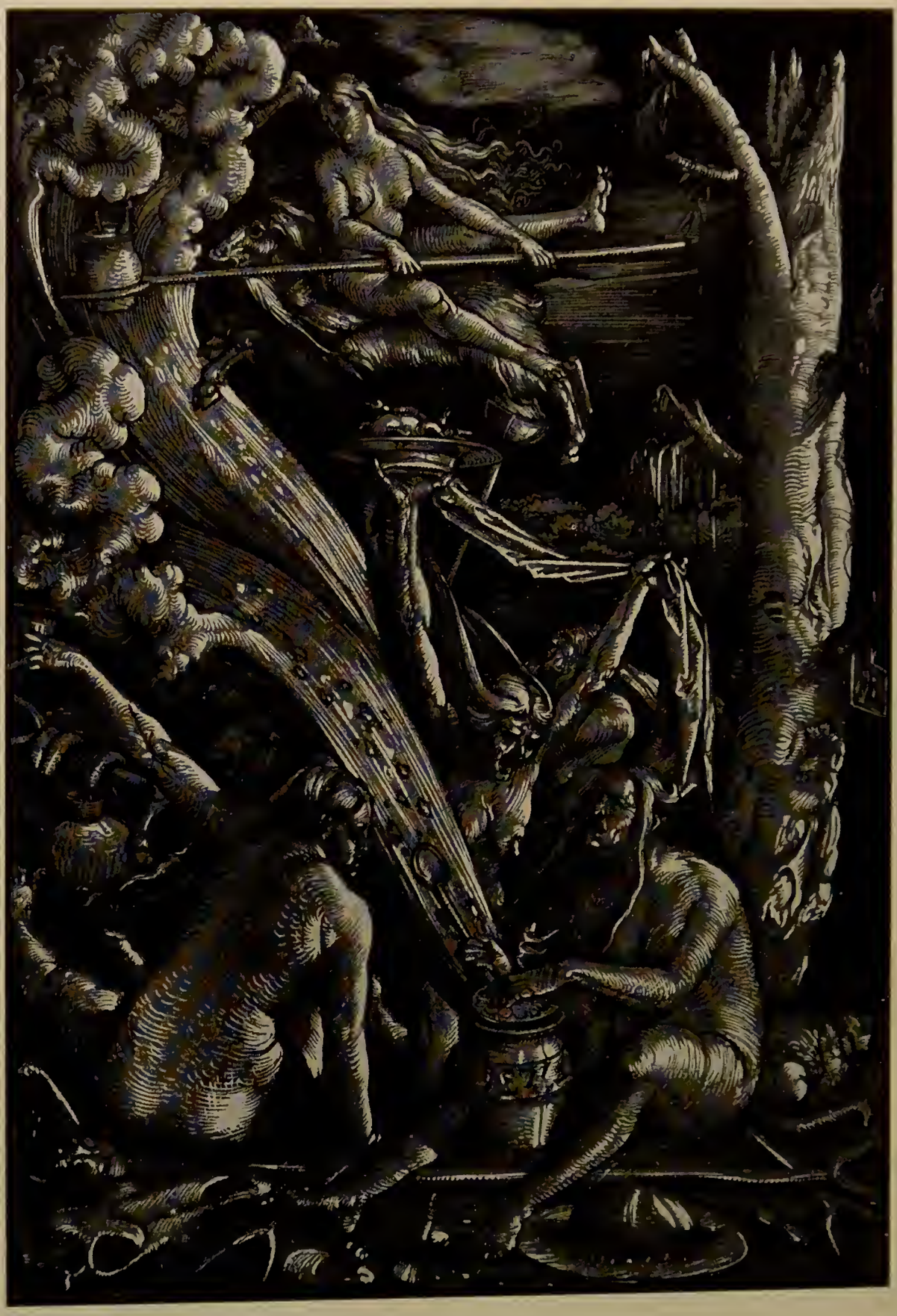


Abb. 71. Hans Baldung Grien, Hexensabbath. Holzschnitt mit drei Platten. 1510.

Zu Seite 14.

Abb. 72. Francisco Goya, Strafgericht. Aus den Caprichos. Radierung.

Abb. 73. Ernst Barlach, Drei Hexen. Zeichnung.
Zu Seite 78.

Eigentlicher Entwürf und Abbildung des

Röckereiten, Babelfahren, Unzucht Tänze, Adlers Klauen
Bärentatzen, Löwenmähn, Teufelslarven sind zuschauen.
Sehet wie die Königinn gelben Gifft zum Fest muß kochen,
Und das alte Hexenvolck zeiget kleine Kinderknochen.

Abb. 74. Michael Herr, Das Zau

wecket nicht den Bauersmann Pauckenbrummen, Mordgetümmel,
lenaügen, Krötenzücht, Schlangenziſchen, Würmgewimmel.
ihr tollen Sterblichen! Laſet euch nicht ſo bethören,
einmahl kömt in die Hell der kan nimmer wiederkehren.

auf dem Blocksberg. Kupferstich.

Abb. 75. Von eyner edlen frowen, wie die vor eym spiegel stund, sich schmukend, unnd sy jn dem spiegel den tüfel sach, jr den hyndern zeigend. Holzschnitt aus dem »Ritter von Thurn« 1493.

der Einfälle und einer unerhörten Schlagkraft des Ausdruckes hervortritt.

Zur selben Kategorie gehören Keisais Groteskkänzer (Abb. 19), deren Figuren der japanische Meister das ganze Feuer seines asiatischen Temperamentes mitgeteilt hat. Das Darstellungsmittel scheint hier selbständig geworden zu sein, um sich einem schrankenlosen, überschwenglichen Leben hinzugeben.

Hand in Hand mit der Vorliebe, die die Gegenwart dem Grotesken und dem Grauenvollen entgegenbringt, geht die Entwicklung einer Reihe hervorragender neuer Ausdrucksmittel zur Darstellung dieser Empfindungen.

Die Krönung dieser Entwickelung bedeutet der Impressio-

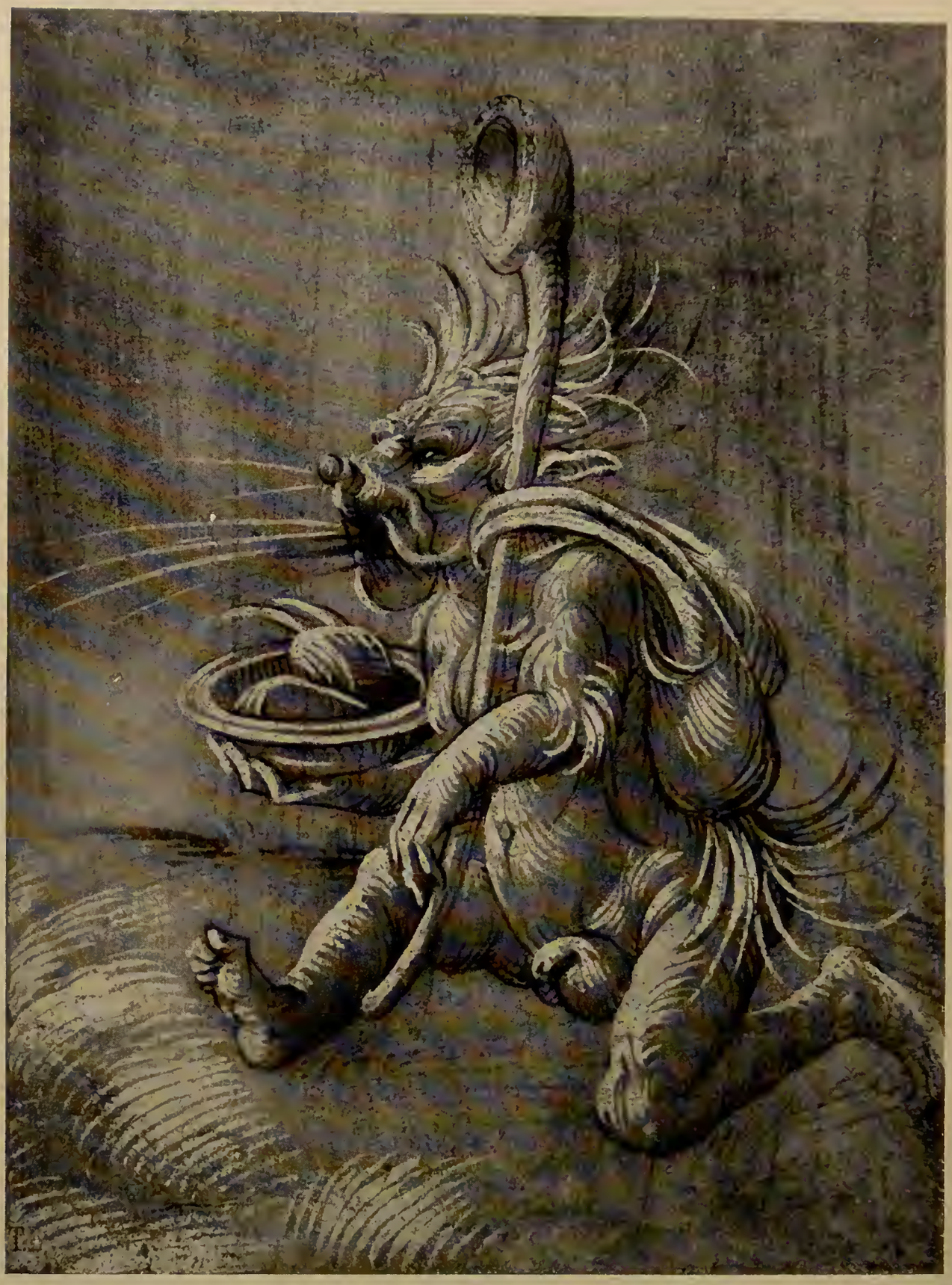


Abb. 76. Hieronymus Bosch, Teufel. Federzeichnung.
Zu Seite 70.

Abb. 77. Max Mayrshofer, Der Teufelsritt. Tuschzeichnung.

nismus. Er hat das Panische gleichsam im Leibe. Denn er geht ausdrücklich darauf aus, die Dinge in der Einzigkeit und Plötzlichkeit, in der Fremdheit und sogar in der Wildheit ihrer Erscheinung wiederzugeben. Alle seine Ausdrucksmittel sind entwickelt und geschärft an diesem Streben, das panisch Erregende des Objektes in seiner schlagendsten Formulierung auszuprägen. Die Fremdgefühle sind für den Impressionisten nicht ein Stoff oder ein Agens wie viele andere, sondern sie inspirieren seine ganze Auffassung und leiten ihm die Hand.

Abb. 78. Th. Th. Heine, Teufel. Bronzestatuette.
Aus: Hermann Esswein, Moderne Illustratoren. Band I, Th. Th. Heine. Zu Seite 91.

Abb. 79. Th. Th. Heine, Engel.
Zu Seite 91.

Die ältere Zeichnung stellt, von nicht sehr zahlreichen Ausnahmen abgesehen, ihre Objekte in einer durchaus assimilierenden Weise dar, durch welche das Befremdliche ihrer Erscheinung beschwichtigt wird. Wagt sie sich auch an Gegenstände voll Wildheit, so liegt doch in der gelassenen Ausführlichkeit ihrer Wiedergabe, in der ruhevollen Festigkeit ihres Striches etwas Ähnliches wie — mutatis mutandis — in dem Löwen des wackeren Webers Zettel, der sanft und melodisch brüllt wie eine Nachtigall, damit die Damen nicht erschrecken.

Bei der impressionistischen Zeichnung zittert alles Handwerkliche in der seelischen Erregung mit. Strich, Linie und Fleck beben im gleichen Rhythmus der Befremdung. Der Impressionismus ist der technische Ausdruck des Staunens vor den Dingen. Ein objektives Ideal der Durcharbeitung gibt es für ihn nicht. Alles Handwerkliche ordnet er dem rücksichtslosen Streben nach der Pointierung des Staunens unter. Er sieht

Abb. 80. Lucas Cranach, Versuchung des heiligen Antonius. Holzschnitt.
Zu Seite 17.

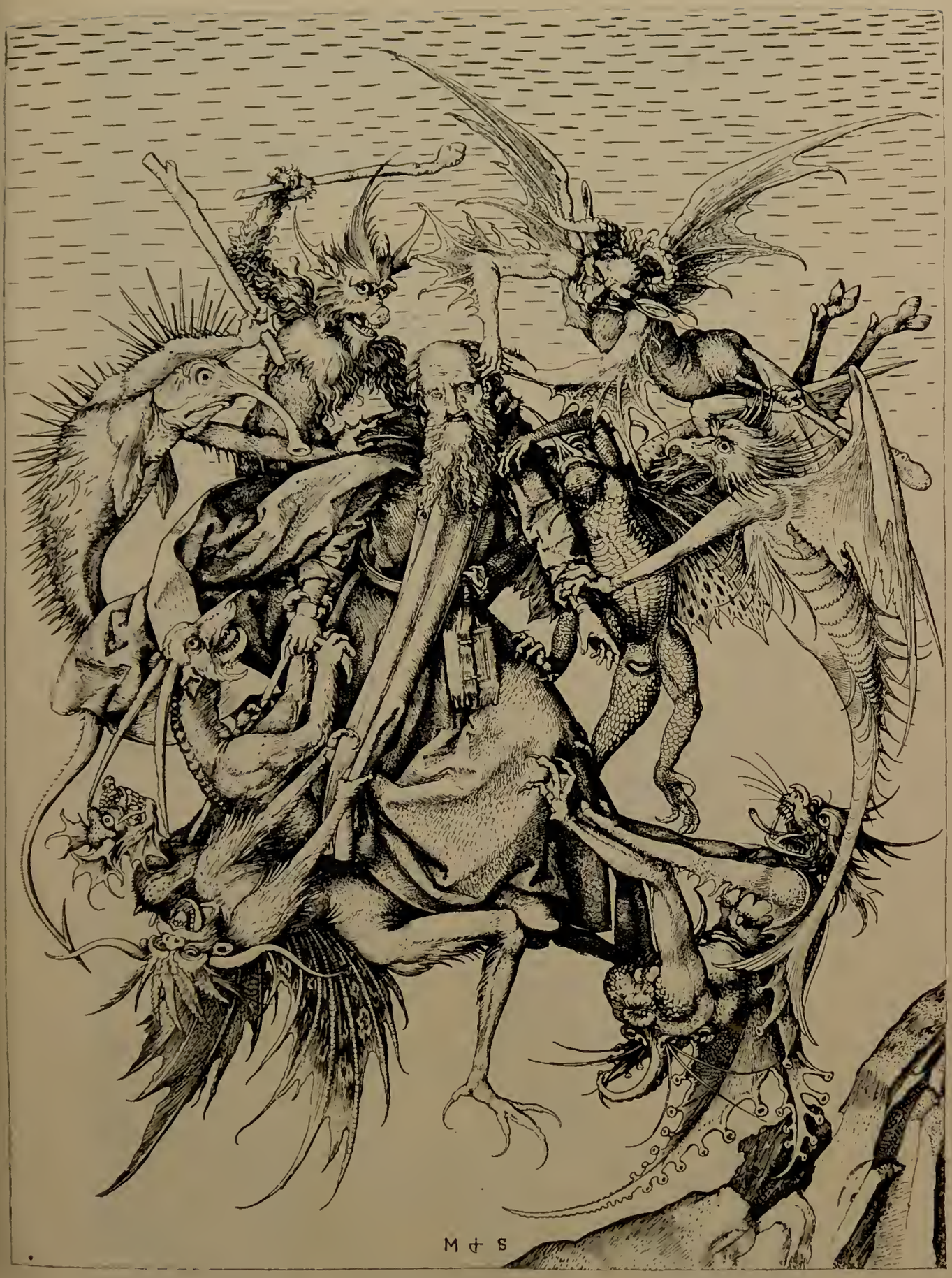


Abb. 81. Martin Schongauer, Versuchung des heiligen Antonius. Kupferstich.
Zu Seite 17.

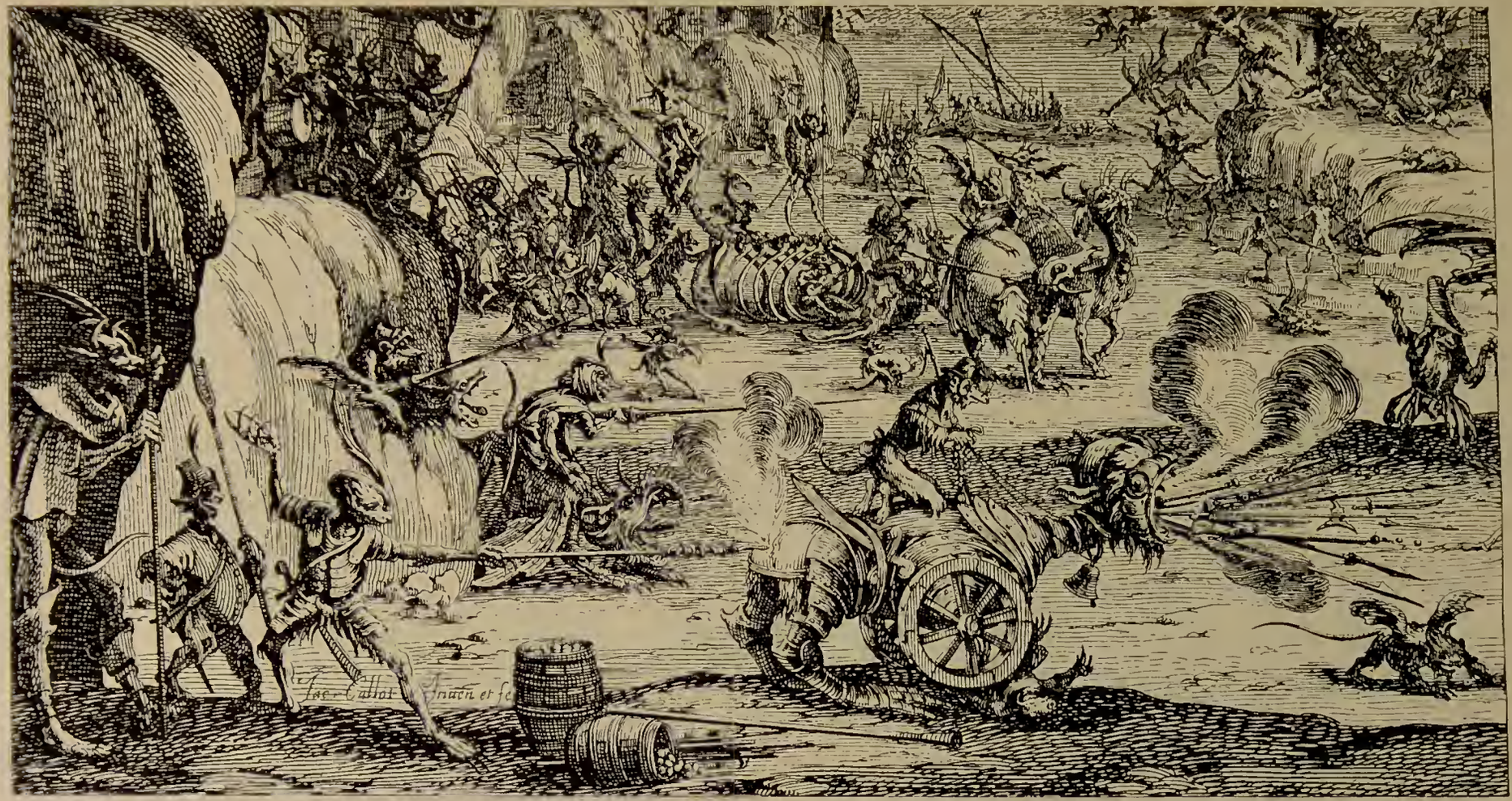


Abb. 82. Jacques Callot, Versuchung des heiligen Antonius. Ausschnitt.

Zu Seite 17.

Abb. 83. Jacques Callot, Versu

es heiligen Antonius. Kupferstich.

Abb. 84. Hokusai, Das Skelett des ermordeten Kohada Koheje erscheint über dem Moskitovorhang im Schlafgemach seines Mörders als Traumbild. Aus den »Hyaku monogatari« (100 Erzählungen) von 1830.

die Dinge voraussetzungslos und wie in vollkommener Unkenntnis ihrer Bedeutung.

In der Wiedergabe der Gefühle des Staunens streift er schon ganz unwillkürlich das Groteske. Drückt der impressionistische Künstler aber mit Willen das Grauenvolle oder das Groteske aus, so geschieht es mit einem Erfolg, der den alten Mitteln in der Regel versagt blieb.

Vor allem arbeitet der Impressionist mit dem Lichte. Er

Abb. 85. Albrecht Dürer: Der reitende Tod. Zeichnung v. J. 1505. London.

stellt das Schrecknis in eine gespenstische Helle und legt Schatten an, deren ahnungsvolles Dunkel dem Grauen eine sichere Heimstätte bietet. So verfährt Kubin, wenn er auf seine Riesenspinne einen atemlosen, geisterhaften Schein fallen läßt, der geradezu als optische Angst wirkt. Auch Van Gogh hat in seinem Gefängnishof (Abb. 61) diese pointierende Helle, die radiale Schatten wirft und den Eindruck des irren Rundlaufs wesentlich verstärkt. Licht ist etwas Geistiges und wirkt infolge seiner Verwandtschaft mit dem Seelischen auch am unmittelbarsten auf den Menschen ein. Licht an sich kann die Empfindung des Grauenvollen oder Grotesken auslösen, ohne daß der Gegenstand danach beschaffen wäre. So gibt es von Kubin ein Blatt »Das Zinshaus« (Abb. 29), das eine einfache, alltägliche Mietkaserne darstellt. Aber diese triste Baracke wird von einem so bösen, schwülen Traumlicht erhellt, »gezeichnet«, daß sie zum Hause des Schreckens wird, ohne daß man dessen Klauen, Fangrüssel oder Mordmesser aus den schwarzen Fensterlöchern drohen sähe.

Abb. 86. Hans Holbein d. J., Holzschnitt aus dem Totentanz.

Die zeichnerische Auffassung richtet sich beim modernen Künstler ganz nach den Absichten der Pointierung. Alle Freiheiten sind ihr gestattet. Sie wetteifert mit der Malerei oder geht ihren strengen, einfachen Liniengang, sie teilt die Formen in schwarz-weiße Flächen auf oder arbeitet mit einem krausen Wirrwar von Mitteln, ohne jede Phrasierung. Sie geht bis zur reinen »psychologischen Linie«, die vielmehr Gefühlskurve als zeichnerischer Ausdruck des Objektes ist. Das rhythmische Liniengewoge in Munchs Sterbezimmer (Abb. 89) samt den Geistgesichten, die auf seiner Flut schwanken, stammt offenbar aus der Seele des Sterbenden. Indem wir mit unseren Augen diese letzten optischen Phantasien des erlöschenden Hirnes ansehen, liegen wir selbst auf dem Totenbett. Die dünnen, kranken Linien, die die Arme und Hände des Opfers zeichnen, suggerieren uns das schwindende Körpergefühl. Die schweren Schatten, die den Raum füllen, sind schon letzte Nacht, die wir sehen, wie die Sterbende sie sieht. Das entleerte spitze Gesicht der Frau im Hintergrund, ist vom Tode so vereinfacht. Dieser Welt gehört nur die vordere Mädchenfigur restlos an. Sie wird von uns, den Lebenden und Gesunden, so gesehen,

8*

Abb. 87. Alfred Rethel, Der Tod als Würger. Holzschnitt.

Abb. 88. Max Mayrshofer, Der Tod erschreckt ein dickes Weib. Tuschzeichnung.
Zu Seite 91.

und sie gibt mit der albernen, platten Ratlosigkeit ihrer Mienen die stärkste Empfindung von der lautlosen Abmetzelung, die eine Spanne von ihr entfernt geschieht.

Glänzende Beispiele impressionistisch moderner Pointierung bieten zahlreiche Blätter von Beardsley (Abb. 52), dem Dandy des Schreckens, dem hohen Künstler aller zärtlichen Verruchtheiten und empfindsamen Brutalitäten. Seine Domäne ist das Grauen, das auf verbindlichen Katzenpfoten kommt, der lautlose, wollüstige Krampf der Empfindungen, die sanften, heimlichen, parfümierten Greuel, die von den lauten Greueln Goyas (Abb. 51, 57, 68) so verschieden sind wie das Gift vom Messer. Seine Darstellungsweise kennzeichnet die erlauchte, weltmännische Ruhe der Linie und die schwärmerische Phantastik der Erfindung, die einen verschwiegenen, überschwellenden Prunk der Gesichte erzeugt. Diese Ruhe und Gehaltenheit der Linie,

die sich sorgsam, Punkt für Punkt, durch die Dessous galanter Damen und durch das Spitzengewölk der mit weibischem Prunk gekleideten Männer einschmeichelt! Von Caligula, dem kaiserlichen Neurastheniker, wird erzählt, daß er seinen überreizten Nerven gern den Anblick fließenden Blutes gönnte und dabei seine Ataraxie lobte, die ihn diesen Anblick ohne Erregung ertragen lasse. Einen ähnlichen Eindruck macht die preziöse, unterstrichene Ruhe, die Beardsleys Linie zur Schau trägt. Denn seine Schöpfungen sind in ihrer dämonischen Feindschaft gegen alles Ethische reine »Teufelei«, das heißt nicht etwa Zeugnisse aktiver Bosheit, sondern Zeugnisse der tiefen seelischen Entkräftung der Zeit. Sie spricht sich aus in der Lähmung des Lebenstriebes, in der Verschmähung der Lebensstützen, wie sie die kräftige Betätigung des »Ideenvermögens« zu bieten vermag. Diese Lebensschwäche wirkt negativ, und solche passive Negation ist auch der Fall Beardsleys.

Als Beleg für eine glänzende illustrative Pointierung des Grauens wird seine »Messalina« (Abb. 52) willkommen sein. Die massigen, entblößten Brüste dieser klotzig einhertrampelnden Weibsperson, aus tiefer Schwärze leuchtend, enthalten das ganze wütende Fleisch der königlichen Dirne; dazu der Kopf mit den brutalen, unbeherrschten Zügen, das spitzige Wieselgesicht der Kupplerin — ohne jede allegorische Beigabe ist das eindringlichste Bild der Venus vulgivaga hingestellt. Das Ganze ist kennzeichnend für die moderne Kunst der Andeutung; sie gibt nur Stichworte, nur knappe Daten, die aber des Stoffes Quintessenz in schärfster Verdichtung enthalten.

Von hier bis zu dem »Morde« Felix Vallotons (Abb. 60) ist nur ein Schritt. Auch hier knappste Andeutung, giftigste Essenz. Den eigentlichen Vorgang verbirgt die Kulisse der Bettlade. Man sieht nur das gezückte Messer, das kein Zurück mehr kennt, errät aus den zornigen Falten des Ärmels den wütenden Raptus des Zustoßens und aus dem schon wesenlosen Unterarm des Opfers die Vergeblichkeit des Wehrens. Das ist nicht die Abbildung eines Mörders und seines Opfers, sondern es ist das reine Porträt des unpersönlichen Mordes. Weder der Täter noch der Leidende gelangen zur Diskussion. Nur die Tat selbst, dieses Abstraktum, steht glorreich da, und es

Abb. 89. Edvard Mu
Zu

erbezimmer. Lithographie.
. 115.

ist keine Frage, daß durch dieses Ausschalten des Persönlichen das Entscheidende in der Geste des Mordes mit höchster Wucht zum Ausdruck kommt.

Seiner Zeit weit vorauseilend hat Goya in seinen Gemälden und Radierungen unzweifelhaft moderne Handgriffe der Pointierung angewendet. Man vergleiche die »Kriegsgreuel« des Jacques Callot (Abb. 67) mit dem Blatte, das hier aus Goyas gleichnamiger Folge wiedergegeben ist (Abb. 68). Dort ein ganzer Baum voll Gehenkter, die sogar noch in ihren Todeszuckungen die überladene Zierlichkeit und Eleganz ihres Zeitalters beibehalten haben; hier nur drei oder vier, einer im Vordergrund, die anderen schon in undeutlicher Entfernung. Die Figur des vorderen Gehenkten spräche schon an und für sich eine deutliche Sprache. Aber man muß den französischen Soldaten betrachten, der den Gemordeten mit sinnender Gebärde anblickt, man muß die Unterschrift lesen, die das Motiv seines Sinnens angibt: »Wer weiß, warum?« Und mit einem Schlage ist dem Beschauer das Gräßliche sinnlosen Mordens so unausweichlich vor die Seele gerückt, daß ihm im ersten Augenblick das Herz stocken möchte. — Bei Callot hingegen bleibt das Ganze eine Theaterszene; man sucht unwillkürlich im Vordergrunde den Souffleurkasten und die Schirme der Rampenlichter. Die Gehenkten mit ihren langen, eleganten Gliedmaßen kommen nur als Ornamente in Betracht, und nichts bahnt ihrem Sterben den Weg zu unserem Herzen.

Oder man nehme Goyas »Erschießung der Rebellen«, (Abb. 69), diesen Akt furchtbarster Rache, welche je die beleidigte Menschheit an ihren Schändern genommen, und wohl das Schrecklichste, das die bildende Kunst bis jetzt hervorzubringen gewagt hat. Es würde zu weit führen, wollte ich diese beispiellose Anhäufung von Grauen analysieren, das hier mit hundert Zungen des Mordes, der Todesangst und des grimmigsten Mitleids zu uns spricht. Schon die Figur des einen Getöteten im Vordergrunde, dem aus gräßlichen Schädellöchern blutige Hirnmasse über das rührende, wie schlafende Kindergesicht fließt, läßt alle ähnlichen Schrecknisse weit hinter sich. Auch die Lichtführung mit ihrem markanten Hervorheben der Hauptgruppe und ihrem ganzen dramatischen Gange könnte ein Kapitel für sich bilden.

Abb. 90. Hans Burgkmair, Die apokalyptischen Reiter. Holzschnitt.

Abb. 91. Hans Holbein d. J., Holzschnitt zur Apokalypse.

Aber ich möchte nur auf einen Zug spezifisch moderner Auffassungsweise aufmerksam machen: Das Peloton, dem die Abschlachtung obliegt, steht vor der Lichtquelle, so daß diese ganze Reihe von Soldaten zu einer Kulisse zusammengeschlossen wird, zu einer Kulisse der Vernichtung. Sind das Menschen? Kein einziger zeigt auch nur ein Streifchen des Gesichtes. Vermummte, dunkle Zauberer, neigen sie alle mit gleicher Bewegung die Köpfe mit den hohen Tschakos über die Flintenschlösser,

Abb. 92. Rubens, Detail aus dem Jüngsten Gericht. München.

als raunten sie ihnen Beschwörungen zu. Drüben das entsetzliche Wehren, Beten und Heulen, der wildbewegte Irrsinn der Todesangst; hier das eherne, lautlose Gleichmaß der drohenden Bewegung, der furchtbare, ausdrucksvolle Rhythmus in der Wiederholung der Geste und der Flintenläufe. Nein, das sind nicht Menschen, sondern Vernichtungsmaschinen, todbringende Automaten, die mitten in diesem Übermaß des Jammers noch das Grauen der Maske tragen.

Unsere Abbildungen geben einen Begriff davon, wie eifrig die Künstler aller Zeiten und Gebiete sich bemüht haben, die Spielarten des Grauens, alle seine befremdlichen oder ergötzlichen, erhebenden oder zerschmetternden Mischungen und Masken darzustellen.

Diese Produktion übersteigt in ihrem Reichtum alles Maß und liefert in ihrer Gesamtheit einen riesigen Hexenkessel voll toller, schwärmender Negationen, in den auch der kühle Betrachter nicht ohne Ergriffenheit hineinblickt. Ergriffenheit deshalb, weil doch auch dies menschliches Mühen ist, das, wie ich zu zeigen dachte, zu den wichtigsten menschlichen Angelegenheiten in Beziehung steht.

Fratzen über Fratzen, ganze Meere von Ungeheuern, ganze Welten grausamer Fabelei, tausend Verzerrungen und Mißdeutungen, Millionen von Verruchtheiten und Hohngelächtern! Entäußert man sich auf Augenblicke der menschlichen Voraussetzungen, so bricht man in Staunen aus:

Wie wunderbar sind diese Wesen, diese meine Brüder, denen ihre wirkliche, an Gestalten wahrlich nicht arme Welt so wenig genügt, daß sie aus sich diese aberwitzige andere Welt erfanden!

Aber muß man ihnen nicht danken, daß sie es taten? Ist es nicht wundersam, dieses Bevölkern des ewig Leeren mit Gestalt, dieses treue Formen und Vermenschlichen des Nichts, dieses Wortefinden für Namenloses?

Das alles ist Arbeit im Dienste der Menschheit. — Es ist Teilnahme an dem uralten Kampfe des Menschen gegen den einzigen Feind, der furchtbar ist: gegen das Nichts. Alle Gestalt ist dem Menschen lind und freund. Sei sie auch Un-

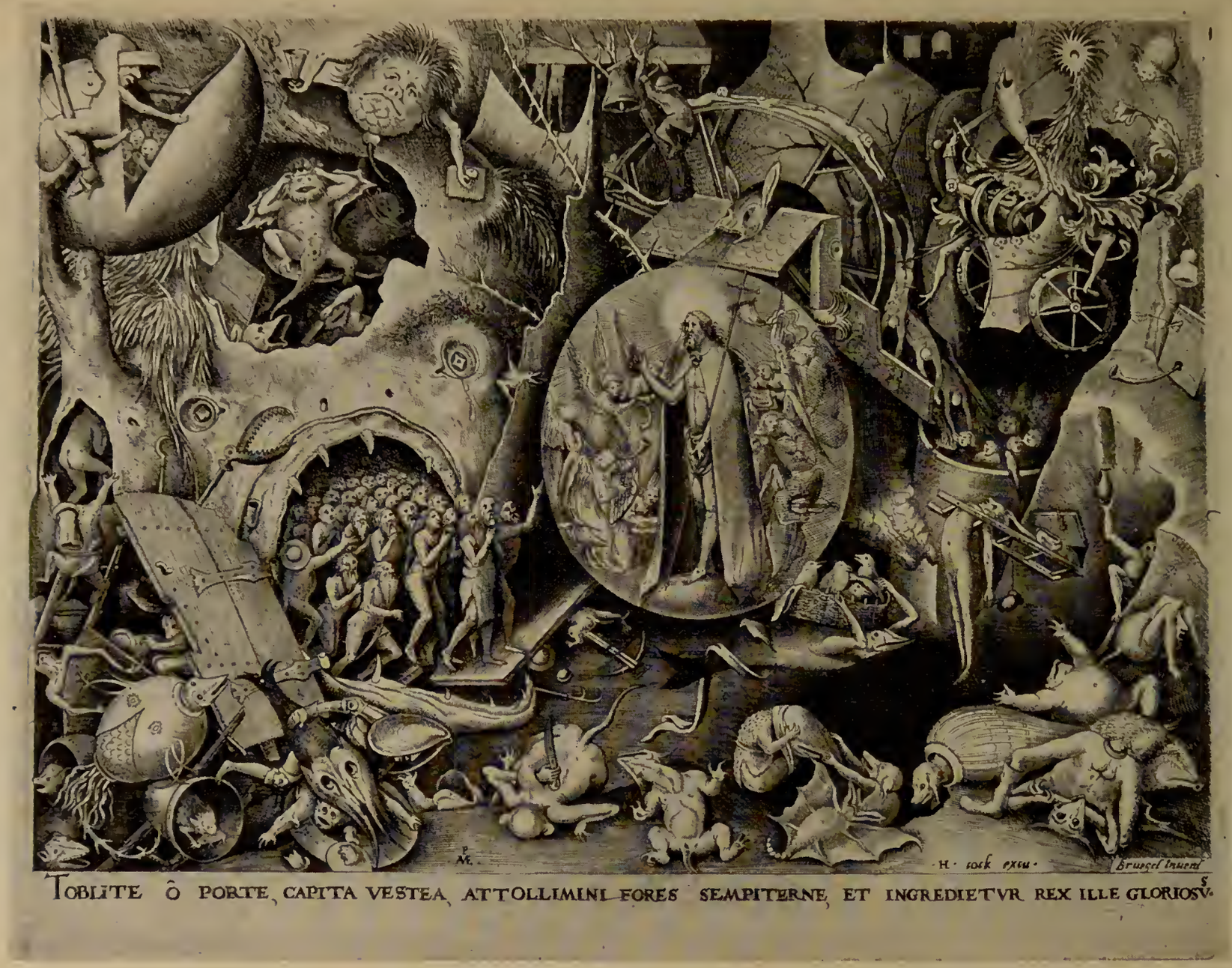


Abb. 93. Pieter Bruegel d. Ä., Die Vorhölle. Kupferstich.

gestalt, Mißgestalt, Schreckensgestalt, sie ist doch Form und deshalb in ihrer innersten Artung ihm verwandt. Und heiter kehrt man von dieser Welt finsterer Frömmigkeit in die wirkliche Welt zurück, die einzige, in der es zu leben und zu wirken gilt. Schauder und Verneinung mögen ringsum das Land der Menschen umgrenzen. Kann das aber das Blühen einer einzigen Blume widerlegen oder einen einzigen Kuß um seine Würze bringen?

Alle diese fieberischen Visionen, diese Alpträume und Angstgesichte lassen nur um so deutlicher fühlen, was des Menschen eigentlicher Besitz ist und wo seine Kräfte liegen. Vom Grenzlande des Menschlichen bringt man herzlichere Heimatgefühle für die Erde mit, auf der es Zauber genug, aber keine Zauberei gibt. Wie wunderbar ist das Feste! Wie herrlich und anbetungswürdig ist die unerschütterliche Treue der Gesetze! Das Regelwidrige reizt, die Verneinung berauscht, wenn man das Feste und die Bejahung voraussetzt. Komme aber vom Regellosen her, habe dich einmal tief in die Verneinung untergetaucht, wie strahlend geht dir dann die Pracht der Gesetze und die tiefe Schönheit der Bejahung auf!

Satan, der Romantiker, wird ewig die Ebben Gottes benutzen, um für kurze Zeit den Thron zu besteigen, wenn die Menschheit in ihrer Bejahung freudlos erstarrt ist. Insbesondere die jungen Menschen werden sich zu allen Zeiten an dem infernalischen Adel der Verneinung berauschen und an Pans grausamem Maskenspiel ihre leidvolle Ergötzung haben.

Aber ewig wird sich auch Satans Sturz wiederholen, und bis tief in die Fülle der Zeiten hinein wird die Welt geschehen nach der Liebe Gottes, die sich bei ihrem allerersten Erscheinen in die rhythmische Formel des Gesetzes kleidet: »Solange die Erde stehet, soll nicht aufhören Same und Ernte, Frost und Hitze, Sommer und Winter, Tag und Nacht.«

Kunstbücher aus dem Verlag R. Piper & Co. in München.

A. L. BARYE: LÖWE UND SCHLANGE.

Probe-Illustration aus dem Buche:

REINHARD PIPER: DAS TIER IN DER KUNST.

Mit 130 Abbildungen, darunter 65 ganzseitigen.
196 Seiten. Geheftet M. 1.80, gebunden M. 2.80.

Seit den ältesten Zeiten — als der Mensch nur erst Jäger und Fischer war — bis heute standen Mensch und Tier in den regsten Wechselbeziehungen, zuerst nur feindlicher, bald auch freundlicher Natur. Das Tier wurde Kamerad und Helfer des Menschen. Kein Wunder, daß es den Menschen auch seit frühester Zeit reizte, sich künstlerisch mit dem Tier auseinanderzusetzen. Er tat dies in so reichem Maß, daß an der Tierdarstellung allein sich die Entwicklung der Kunst lückenlos verfolgen läßt. Und nicht nur die Tierform haben die Künstler zum Ausdruck gebracht, sondern auch die Tierpsyche, und zwar lange bevor sich die Wissenschaft mit der seelischen Anlage der Tiere befaßte. Der auf Grund langjähriger Studien einfach und sachlich geschriebene Text weist auf die Beziehungen der Tierdarstellungen zur allgemeinen Entwicklung der Kunst hin, geht auf ihr psychisches und ethisches Moment ein und gibt eine Einführung in die formalen und ästhetischen Werte. So möchten wir glauben, daß das Buch, zumal bei seinem billigen Preis, in die weitesten Kreise dringt und von allen Kunstfreunden und Tierfreunden gleich willkommen geheißen wird. Es wird beiden viel Schönes zu geben haben.

Kunstbücher aus dem Verlag R. Piper & Co. in München.

JULIUS MEIER-GRÆFE: VINCENT VAN GOGH.
Mit 40 Abb. In eleg. Pappband M. 3.—

— — PAUL CÉZANNE.
Mit 40 Abb. In eleg. Pappband M. 3.—
Die ersten deutschen Monographien über die beiden aktuellsten modernen Künstler.

JULIUS MEIER-GRÆFE: DIE GROSSEN ENGLÄNDER.
Gainsborough, Reynolds, Wilson, Turner, Constable, Whistler. Mit 66 Abbildungen. Geheftet M. 8.—, gebunden M. 10.—

JULIUS MEIER-GRÆFE: IMPRESSIONISTEN. Guys, Manet, van Gogh, Pissarro, Cézanne. Zweite Auflage. Groß 8°. Mit 60 meist ganzseitigen Abbildungen. Geheftet M. 8.—, gebunden M. 10.—

JULIUS MEIER-GRÆFE: HANS VON MARÉES.
BAND I enthält die eingehende Biographie. Umfang: Etwa 500 Seiten.
BAND II enthält die Abbildungen sämtlicher Gemälde und der Mehrzahl der Zeichnungen, im ganzen gegen 550 Abbildungen in Heliogravüre, Farbendruck, Lichtdruck und Autotypie. 630 Seiten.
BAND III enthält: a) die Briefe von Marées an Bayersdorfer, Böcklin, Fiedler, Hildebrand, Graf Schack, Volkmann und an andere Persönlichkeiten; b) die den ersten Band ergänzenden Notizen; c) die Bibliographie. Umfang: 500 Seiten.

Das Werk erscheint in zwei Ausgaben:

I. LUXUS-AUSGABE: 75 numerierte Exemplare. Die Textbände wurden auf van Geldern gedruckt und in Halbpergament gebunden. Außerdem erhalten die Besitzer dieser Ausgabe die Photographien der beiden Dreiflügelbilder »Die Hesperiden« und »Die Werbung«, im Format von 60 : 40 cm, aufgezogen auf Karton. Preis M. 150. —
II. GEWÖHNLICHE AUSGABE: 1100 Exemplare auf bestem Maschinen-Bütten resp. Kunstdruckpapier und geschmackvoll gebunden. Preis der drei Bände M. 60.—
Ab 1. Januar 1911 Preis der Luxusausgabe M. 200.—, der gewöhnlichen M. 75.—

DMITRI MERESCHKOWSKI: LEONARDO DA VINCI.
Historischer Roman. Illustrierte Ausgabe, übersetzt von Dr. Alexander Eliasberg. — Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—

DR. JULIUS KURTH: SHARAKU. Mit kritischem Katalog aller bekannten Arbeiten des Künstlers und 90 meist ganzseitigen Abbildungen, darunter drei Farbentafeln. Gr. Lex.-8° Geheftet M. 16.—, elegant gebunden M. 18.—, Luxusausgabe M. 45.—

DR. JULIUS KURTH: JAPANISCHE LYRIK. Mit 23 Abbildungen nach japanischen Holzschnitten. Geheftet M. 1.80, elegant gebunden M. 2.80, Luxusausgabe M. 12.—

Für 1911 ist in Vorbereitung:

DR. JULIUS KURTH: DER JAPANISCHE FARBEN-HOLZSCHNITT. Mit 80 Abbildungen. Geheftet M. 1.80, geb. M. 2.80

DR. WILHELM HAUSENSTEIN: DER NACKTE MENSCH in der Kunst aller Zeiten und Völker. Mit 130 Abbildungen. Geheftet M. 1.80, gebunden M. 2.80

Kunstbücher aus dem Verlag R. Piper & Co. in München.

KLASSISCHE ILLUSTRATOREN:

Herausgegeben von KURT BERTELS. Alle Bände in Groß 8°, reich illustriert, in elegantem Halbleinenband. Jeder Band M. 4.—

Diese Sammlung will nur solche Meister vorführen, deren Kunst mit der Lebensart und dem Schicksal ihrer Zeit in engster Fühlung steht, und die darum im weitesten Sinne Illustratoren sind.

I. FRANCISCO GOYA von Dr. KURT BERTELS. Mit 53 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen und Kupferstichen.

II. WILLIAM HOGARTH von JULIUS MEIER-GRÆFE. Mit 47 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen und Kupferstichen.

III. LUKAS CRANACH von Dr. W. WORRINGER. Mit 63 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen, Kupferstichen und Holzschnitten.

IV. HONORÉ DAUMIER von Dr. KURT BERTELS. Mit 70 Abbildungen nach Lithographien und Skulpturen.

V. GRIECHISCHE VASEN von Dr. FRITZ HŒBER. Mit 78 Abbildungen nach Vasenbildern und Gefäßformen, darunter 4 Farbentafeln.

VI. DER BAUERN-BRUEGEL von Dr. WILH. HAUSENSTEIN. Mit 65 Abbildungen nach Gemälden, Kupferstichen und Handzeichnungen.

VII. HARUNOBU von Dr. JULIUS KURTH. Mit 60 Abbildungen nach Farbenholzschnitten, darunter einer Farbentafel.

Im Frühjahr 1911 wird erscheinen:

VIII. DAS ROKOKO von Dr. WILHELM HAUSENSTEIN. Mit etwa 70 Abbildungen.

IX. DIE ALTDEUTSCHE BUCHILLUSTRATION von Dr. WILHELM WORRINGER. Mit etwa 70 Abbildungen.

MODERNE ILLUSTRATOREN

von HERMANN ESSWEIN. Groß 4°. Kartoniert mit Segeltuchrücken. — Mit Porträts und Faksimiles, farbigen Beilagen und vielen Textabbildungen. Einzelpreis M. 3.—. Bei gleichzeitiger Abnahme aller 8 Bände M. 2.50.

I. TH. TH. HEINE. Der satirische Hauptzeichner des Simplicissimus.

II. HANS BALUSCHEK. Der herbe und witzige Illustrator des Berliner Vorstadtlebens.

III. TOULOUSE-LAUTREC. Der Liebhaber des Zirkus und der exzentrischen Damen.

IV. EUGEN KIRCHNER. Der übermütige, kerngesunde Humorist.

V. ADOLF OBERLÄNDER. Der Altmeister der Fliegenden Blätter.

VI. ERNST NEUMANN. Einer der Elf Scharfrichter.

VII. EDVARD MUNCH. Der schwermütige, alle Dinge geisterhaft anschauende Skandinavier.

VIII. AUBREY BEARDSLEY. Der Geistesverwandte Oskar Wildes.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.